Die Entstehungs... des Ottheinrichs... zu ...

Theodor Alt




Dei
Sub Numine
Viget



Die Entstehungsgeschichte

des

Ottheinrichsbaues

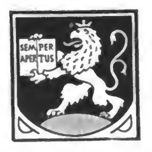
zu Heidelberg

erörtert im Zusammenhang mit der

Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance

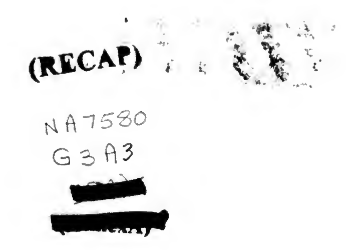
von

Theodor Alt



Heidelberg 1905
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Archiv Nr. 27.



Vorbemerkung.



Vorwort.

Man könnte sich darauf beschränken, die Aufklärung über die Entstehungsgeschichte und das erste Aussehen des Ottheinrichsbaues zu Heidelberg lediglich von dem Ergebnis archivalischer Nachforschungen zu erwarten. Allein es ist sehr zweifelhaft, ob solche Nachforschungen ein Ergebnis haben werden, das uns die gewünschte Aufklärung bietet. Andererseits drängen allbekannte Ereignisse zu einer Entscheidung. Sie haben eine massenhafte Literatur gezeitigt, die sich zum Teil auf das bereits vorhandene Material stützte, teils neues zutage gefördert hat, dessen wissenschaftlicher Wert geprüft werden muß. Dies kann meines Erachtens nicht gründlich geschehen ohne gleichzeitige Sichtung und Ordnung des gesamten Materials. Diese Sichtung und Prüfung soll hier versucht werden. Wenn ich dabei möglichste Vollständigkeit anstrebe, so ist damit nicht gesagt, daß jede noch so nebensächliche oder hypothetische Meinung berücksichtigt werden müßte.

Außerdem erstreben wir ein eigenes Urteil in der Sache, zu dessen Begründung rein urkundliche Beweismittel in genügendem Maße heute noch nicht vorliegen. Allein wenn wir solche in erwünschter Menge und von voller Beweiskraft auch besäßen, wäre ihr Ergebnis wirklich ein unbedingtes? Die scheinbar exakte Natur urkundlicher Beweise erstreckt sich doch stets nur auf Einzelheiten. Deren Verbindung bleibt nach wie vor dem menschlichen Geiste überlassen; einem Geiste, der sich zwar seiner Subjektivität nicht entäußern kann, der aber nach aller Erfahrung dennoch fähig ist, der Wahrheit wenigstens nahe zu kommen. Wollte man dagegen nur die monumentalen und urkundlichen Zeugnisse als Beweismittel der kunstgeschichtlichen Forschung gelten lassen, so wäre keine lebendige Erkenntnis möglich. Ich habe mich deshalb bemüht, durch die Beschreibung der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bewegung, welche wir die deutsche Renaissance nennen, und ihrer verschiedenen Strömungen den

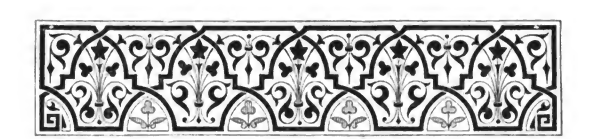
einzelnen Fall zu beleuchten, dessen Aufhellung so große Schwierigkeiten bietet. Vielleicht, daß wir so zu einem Ziele gelangen, dessen Erreichung uns vorläufig genügt. Mehr darf auf Grund der bis jetzt vorliegenden Beweisstücke nicht verlangt werden.

Die Beziehung unserer Frage auf die allgemeine Geschichte der Renaissance in Deutschland hat dieses Buch über den gewöhnlichen Rahmen einer Monographie hinaus erweitert. Es hätte vielleicht die geeignete Unterlage geboten für eine reiche Illustration, vielleicht einer solchen in den Augen vieler bedurft zur Veranschaulichung aller in Betracht kommenden Denkmäler. Da eine solche hier jedoch nicht gegeben werden kann, so beschränke ich mich darauf, hinsichtlich des speziellen Materiales zur Geschichte des Heidelberger Schlosses auf die erschienenen Monographien zu verweisen. Hinsichtlich des Anschauungsmateriales für die in Frage kommenden Tatsachen der allgemeinen Kunstgeschichte hoffe ich, daß die bekannten ausgezeichneten Geschichtswerke über die Renaissance in Deutschland von *Wilhelm Lübke* oder *Gustav v. Bezold,* oder der von *G. Dehio* bearbeitete IV. Teil der *Seemann*'schen „Kunstgeschichte in Bildern" oder das mit vorzüglich lebendigem, meist auf photographischer Grundlage beruhendem Bildschmuck versehene Kompendium der Architekturgeschichte von Dr. *D. Joseph* (Berlin und New York 1902, II. Band), zur Hand sind. Doch glaubten wir es nicht unterlassen zu dürfen, diesem Buche wenigstens ein Bild der berühmten Ruine sowie Reproduktionen einiger Wiederherstellungsversuche und der sogenannten Wetzlarer Skizze beizufügen.

Während der Drucklegung dieses Buches ist der erwartete Streit über die Echtheit der Wetzlarer Skizze ausgebrochen. Dabei ist die Frage, ob die 15. und 16. Statue am Ottheinrichsbau zur Zeit *Colins* oder erst später entstanden sei, zu einer von mir nicht vorhergesehenen Bedeutung gelangt. Ich muß daher hier erklären, daß ich bei wiederholter, ernstester Nachprüfung keine Möglichkeit gefunden habe, die Entstehung in späterer Zeit zuzugeben. Sie wäre nur erklärlich, wenn eine fälschungsartig genaue Nachahmung des Stils der älteren Statuen bei der 15. und 16. stattgefunden hätte, die ganz unwahrscheinlich ist.

Mannheim, im Januar 1905.

Dr. Theodor Alt.



Die Frage der Wiederaufrichtung des Heidelberger Schlosses bewegt zurzeit die Öffentlichkeit in einem über das bei Kunstfragen gewohnte hinausgehenden Maße. Verschiedenartig sind die Ursachen dieser außerordentlichen Erscheinung. Eine derselben besteht jedenfalls in dem Gefühl, daß es sich hier um keine rein akademische Frage der Kunstgeschichte, sondern um eine Kulturfrage handle; um eine Frage des Geisteslebens, der ein höherer Rang zukomme. Einzugreifen in den Streit der Meinungen, der hierüber entfesselt wurde, ist die folgende Schrift nicht bestimmt. Sie mag dabei als Material verwendet werden, allein sie soll deshalb doch an sich keinen anderen Zweck haben, als den einer wissenschaftlichen Untersuchung.

Die Baugeschichte desjenigen Teils des Heidelberger Schlosses, welcher als der „Ottheinrichsbau“ bezeichnet wird, steht im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Natürlich; denn von ihren Ergebnissen hängt die Frage nach der ursprünglichen Gestalt dieses Bauwerks ab, welche von der Großh. Badischen Regierung als das Ziel seiner Wiederherstellung bezeichnet worden ist, und die Art dieser ursprünglichen Gestalt ist entscheidend für das Schicksal der gesamten Schloßruine: sie bedingt, je nachdem, größere und umfangreichere oder kleinere Eingriffe in deren gegenwärtige Gestalt. Aber auch rein wissenschaftlich betrachtet bietet die Geschichte des Ottheinrichsbaues von allen baugeschichtlichen Fragen des Heidelberger Schlosses den meisten Anreiz zur Untersuchung. Das rätselhafte Dunkel, in welches sie während Jahrzehnten eines allgemeinen gewaltigen Fortschritts der Kunstgeschichtsschreibung gehüllt blieb, steigerte das Interesse an der Frage nach dem Schöpfer des Gebäudes, nach dem großen

Künstler, der dieses einzigartige Werk geschaffen habe. Denn, mag man dessen Kunstwert höher oder niedriger einschätzen, jedenfalls wird man zugeben müssen, daß es ein Hauptwerk der deutschen Renaissance ist, ausgezeichnet durch eine in ihrer Art einzige Verbindung von Hoheit und Anmut. Die merkwürdige Vermengung von deutschen und römischen Charakteren an der berühmten Fassade drängt dem kunstgeschichtlich gebildeten Beschauer schon beim ersten Anblick das Gefühl auf, daß die richtige Würdigung des inneren Verhältnisses derselben von außergewöhnlicher Bedeutung sein müsse für die Geschichte der Baukunst überhaupt. Und zugleich empfindet er, vielleicht mit Genugtuung, daß dieses Werk nirgends in Italien, sondern eben nur auf deutscher Erde gewachsen sein könne und seinen angeborenen Platz habe. Übergossen mit einem märchenhaften Reichtum plastischer Verzierungen, erleidet das Kunstwerk dadurch dennoch keine Beeinträchtigung seiner majestätischen Gesamtwirkung. Jene Verzierungslust war von jeher ein Kennzeichen der deutschen Baukunst, das erst die neuesten Stilbildungsversuche zu beseitigen unternommen haben; die klare Ordnung aller Glieder und Teile des Bauwerks zu einem ruhevoll lagernden Ganzen aber erscheint als die Mitgift des heiteren und verständigen Geistes der Antike, den der Bauherr auf deutschen Boden verpflanzen wollte.

Diese Ordnung ist folgende:

Zu drei Stockwerken über einem Untergeschoß erhebt sich die Fassade in drei selbständig durch Hauptgesimse abgeschlossenen Stützenreihen, deren Stützen (Pilaster und Halbsäulen) das Gebäude in fünf gleiche Systeme teilen. Die Systeme umfassen in jedem Stockwerk zwei Fenster. Da diese den umrahmenden Pilastern zunächst liegen, so ergibt sich zwischen den Fenstern ein breiter Wandpfeiler. Ihn belebt eine Statuennische und darüber eine Konsole unter dem abschließenden Gesims, welche die Last der entsprechenden Statue im nächsthöheren Stockwerk vorbereitet und aufnimmt. Wir reden von „Hauptgesimsen“, weil sie jedes Stockwerk mit dem vollständigen Gebälk der antiken Säulenordnung abschließen. Nirgends als im ersten Stockwerk über dem Portal zeigt sich eine

Unterbrechung dieser Gebälke durch über den Pilastern vorkragende Stücke („Verkröpfungen“): als lange Horizontalen laufen die Linien der Gebälke über die ganze Breite des Gebäudes hin. So verbleibt auch seine vertikale Gliederung im denkbar zartesten Relief. Endlich fassen die mit den Mauerpfeilern in wohlabgemessenen Abständen alternierenden Fensteröffnungen das Ganze durch drei übereinander liegende rhythmische Reihen zusammen. Die Proportionierung der Höhen der drei Stockwerke übereinander ist von tadelloser Schönheit, und diejenige der Fenster innerhalb eines Feldes des zweiten Stocks ist von *August Thiersch* neben Bestandteilen aus den besten Werken aller Zeiten zum Nachweis des Gesetzes der richtigen Proportionierung als Muster benutzt worden. Aus alledem ergibt sich ein Ganzes von vollendetem Gleichgewicht seiner Massen und Gliederungen. Daß ein Portal die untere Mitte durchbricht, versteht sich. Triumphbogenartig erhebt es sich über einer dem Erdgeschoß vorgelagerten Freitreppe innerhalb eines Pilastersystems, scheinbar ohne dieses selbst zu berühren. Darüber mußte die mittlere Statue des zweiten Geschosses in die Höhe rücken, um einer krönenden Kartusche mit dem Brustbild Ottheinrichs Platz zu machen. An der Fassade mit ihren 15 Feldern ergeben sich nun 14 Statuen: je 2 zu beiden Seiten des Portals im ersten, 5 im zweiten und 5 im dritten Geschoß. Genau von doppelter Anzahl sind die mit Hermen gezierten Pfosten (Mittelgewände) der Fenster. Herrscht nun im ganzen die vollste Harmonie aller Teile, so erblicken wir hoch über dem obersten Gesims, symmetrisch über dem zweiten und vierten Pilastersystem, noch zwei wohlerhaltene Statuen (eine 15. und 16.) zwischen Mauerresten. In welchem Verhältnis die ergänzten Reste oder etwaige andere Aufbauten zu der Fassade von Anfang an gestanden haben, das ist die wichtigste, aber auch schwierigste Frage unserer Untersuchung. Sie schließt in sich den springenden Punkt der ästhetischen wie der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Bauwerks.

Die entwicklungsgeschichtliche Entwirrung jener Mischung von deutschen und italienisch-antiken Charakteren der Ruine ist unsere Aufgabe. Wir haben dabei das Wort „deutsch“ zunächst in einem Sinne zu nehmen, welcher auch die niederländische,

die flämische Kunst mitumfaßt, aus Gründen, die unten erörtert werden und die eine vorgefaßte Verengerung des Begriffes verbieten. Der Stoff jedoch, den die bisherigen Arbeiten über den Ottheinrichsbau angehäuft haben, ist ein so außerordentlich großer, daß es mir heute angebracht, ja notwendig zu sein scheint, bei seiner Behandlung von der üblichen Form der Darstellung ähnlicher Untersuchungen abzuweichen und eine Form zu wählen, welche die wichtigsten Tatsachen und Streitpunkte einer gesonderten Erörterung unterzieht. Nur dadurch läßt sich meines Erachtens der gewaltige Stoff so übersichtlich ordnen, daß auch der Fernerstehende vielleicht ein eigenes Urteil sich zu bilden vermag. Nur so kann aber auch deutlich auseinandergehalten werden, was bis zur Stunde als festgestellt angesehen werden darf und was noch als Hypothese von mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit zu betrachten ist. Diese Arbeit — an und für sich keine originale, sondern eine zusammenfassende — scheint mir endlich einmal geleistet werden zu müssen, als ein Rückblick auf das bis jetzt Erreichte und als ein Überblick dessen, was noch zu tun bleibt. Denn nicht nur wird das Ergebnis von entscheidender Bedeutung sein für die Frage, ob heute schon der Zeitpunkt für eine künstlerische Wiederherstellung des Bauwerks gekommen sei oder nicht, sondern eine solche Selbstbesinnung ist auch notwendig, damit nicht einer Reihe von — zum Teil sehr ansprechenden und verführerischen — Hypothesen die Bedeutung gesicherter Ergebnisse beigelegt und dadurch störend auf den Gang der ferneren Untersuchung eingewirkt werde. Denn diese, als eine wissenschaftliche, ist doch auch von den Urhebern jener Vermutungen nur der Erforschung der Wahrheit gewidmet worden. Und dabei können uns Meinungen und Überzeugungen schwerlich genügen, sondern eben nur Beweise.

An erster Stelle des außer der Ruine vorhandenen Beweismaterials ist zu nennen der am 7. März 1558 von dem kurfürstlichen ersten Finanzbeamten unter Assistenz einer Kommission von Baubeamten und Künstlern mit dem Bildhauer *Alexander Colin* geschlossene Vertrag über die Herstellung der bis dahin nicht schon fertig gewordenen Bildhauerarbeiten für den Ottheinrichsbau. Der Vertrag existiert lediglich in einer Abschrift,

die im Jahre 1604 aus den Bauakten des Ottheinrichsbaues gezogen und den Akten des damals im Bau befindlichen Friedrichsbaues beiregistriert wurde. Ein Abdruck dieser Vertragsabschrift findet sich am Schlusse dieses Buches im Anhang.

Vergleicht man ihren Inhalt mit der vorhandenen Ruine, so ergeben sich die nun folgenden

Leitsätze:

I. Am 7. März 1558, als der Vertrag des kurpfälzischen „Pfenningmeisters“ *Sebastian Sattelmeyer* im Auftrage Ottheinrichs mit *Alexander Colin* geschlossen wurde, war man mit dem Aufbau des sog. Ottheinrichsbaues höchstens bis zum letzten Drittel des ersten Stockwerks der Fassade gediehen, wahrscheinlich aber nicht so weit.

(Wir rechnen den Bau zu drei Stockwerken und einem Untergeschoß. Die Schreibung „*Colin*“ ist diejenige des Colinforschers *David Ritter v. Schönherr*. Das „*s*“ in der Schreibung „*Colins*“ entstammt möglicherweise einem Schnörkel am Schlusse der Unterschrift in der Vertragsabschrift.)

Die kardinale Tatsache, daß der Bau am 7. März 1558 nicht weiter vorgeschritten war, folgt daraus, daß an erster Stelle in der Aufzählung der von dem Bildhauer *Colin* auszuführenden Arbeiten („Erstlichen“) mit der ausdrücklichen Betonung, daß man sie schleunigst bedürfe („zum fürderlichsten und eheisten“), die Herstellung von „fünff Stück“ verlangt wird, nämlich: der vier Pfeiler für die Deckengewölbe im Innern des ersten Stockwerks und des Wappens über der „Einfahrt des Thors“ an der Fassade, „damit man werben kann und die Notturfft erfordert“. Das bedeutet auf Hochdeutsch: „damit man weiterarbeiten kann, wozu sie dringend nötig sind“ (vergl. *Grimms* Wörterbuch unter „werben“). Das Wappen ist im Quaderverband der Fassade versetzt und also in der Tat ein notwendiger Bestandteil ihres Aufbaues. Nach verschiedenen Umständen zu schließen sind die Bildhauerarbeiten nicht, wie heutzutage gewöhnlich, nach Versetzung der dafür zugerichteten Steine erst an der Fassade auf Gerüsten ausgeführt worden, sondern sie wurden unten fertig

gestellt und dann versetzt. Demnach war man am 7. März 1558 im Innern höchstens bis zur Kämpferhöhe der Gewölbe, am Äußern bis in die Höhe des Wappens über dem unteren Portalgebälk gediehen. Es ist aber wahrscheinlicher, daß man mit dem Aufbau der Fassade erst bis dahin gediehen war, wo man bei sachgemäßem Verfahren bereits die Herstellung der bezeichneten „fünff Stück" ins Auge fassen mußte. Wenn man sie haben wollte, um an ihrer Stelle in der Weiterarbeit nicht behindert zu sein, dann war man noch so weit weg von der entsprechenden Stelle, als ihre Herstellung Zeit erforderte. War dem aber so, dann könnte man füglich annehmen, daß am 7. März 1558 mit dem Versetzen des ersten Stockwerks über dem Untergeschoß — und das heißt: mit dem Versetzen des Fassadenmauerwerks — gerade erst begonnen wurde.

II. Durch Abschluß des Vertrages vom 7. März 1558 wurden bei *Colin* vierzehn Statuen zu bestimmtem Akkordpreise bestellt. Ist zugleich die doppelte Anzahl skulpierter Fensterpfosten bestellt worden, nämlich vierzehn Paar, so ergibt sich, daß dem Vertrage ein Fassadenprojekt zugrunde lag, das in seinem dreistöckigen Aufbau und in dessen Bildschmuck mit der heute in Gestalt der Ruine vor uns stehenden Fassade übereinstimmte, und daß deren Figurenschmuck insgesamt erst nach dem 7. März 1558 durch *Colin* erstellt worden ist. Ob auch die sechs Figuren des Portales, ist fraglich.

Eine 15. und 16. Statue befinden sich heute über der Fassade. Deshalb jedoch anzunehmen, daß am 7. März 1558 zwei Statuen bereits erstellt gewesen seien, wäre bei der auffallenden Übereinstimmung der Zahl der an der Fassade befindlichen Statuen mit der damaligen allgemeinen Sachlage unnatürlich und allzu spitzfindig. Zwar könnte die von dem Heidelberger Archäologen *Karl Bernhard Stark* (vergl. „Das Heidelberger Schloß in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung" in *v. Sybels* historischer Zeitschrift, Jahrg. 1861) erstmals erläuterte Alle-

gorie, welche sämtliche Fassadenstatuen umfaßt, dafür ins Feld geführt werden, daß die sieben obersten Statuen (fünf Planeten, dazu Sonnne und Mond) schon ursprünglich geplant gewesen seien. Allein man begnügte sich im zweiten Stockwerk auch mit fünf von den üblichen sieben Tugenden — im Jahre 1552 erscheinen alle sieben z. B. am Oberstock der gemalten Rathausfassade zu Mühlhausen i. E. —, und damit fällt die Beweiskraft der Allegorie für diese Frage hinweg: zur Zeit des Vertragsschlusses waren nur 14 Statuen projektiert, und nicht schon 16. *A.v.Oechelhaeuser* (in „Das Heidelberger Schloß, bau- und kunstgeschichtlicher Führer", von A. v. Oechelhaeuser, II. Aufl., Heidelberg bei J. Hörning, 1902, S. 158 und S. 155 u.) teilt diese nächstliegende und natürlichste Auffassung des Vertrages, und ebenso fast alle anderen Forscher.

Die sechs Karyatiden des Portales müßten nun allem Anschein nach an anderer Stelle des Vertrags genannt sein, wenn nicht angenommen werden soll, daß sie am 7. März 1558 schon fertig waren. Mit Sicherheit ist jedoch ihre Erwähnung im Vertrage aus keiner Stelle zu entnehmen.

Schwierig scheint die Sache auch zu liegen bei den Fensterpfosten. Der Vertrag nennt ausdrücklich „XIIIj Fenster-Posten". Allgemein wurde diese Ziffer nun wörtlich genommen, und demnach wären 14, d. h. genau die gleiche Anzahl, wie die noch nicht hergestellten, für die Fassade schon fertig gewesen. Allein man bemerke, daß demnach 14 Fensterpfosten mit Bildhauerarbeit (von *Colin*) schon fertig gewesen wären, als die Fassade noch kaum bis zur Mitte des ersten Stockwerks gediehen und dringlichere Bildhauerarbeiten, wie das Wappen und die vier Säulen, noch nicht erstellt waren. Ein sehr unnatürliches und deshalb fragwürdiges Verhältnis! Dennoch war dies die Meinung von *Alt* 1883/84 (vergl. Lützowsche Zeitschrift, Jahrg. 1884, S. 1 ff.: „Der Meister des Ottheinrichsbaues", S. 12 sowie das Beiblatt dazu No. 27 und 28), *Durm* (vergl. Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrg. 1884, S. 1 ff.: „Das Heidelberger Schloß", von Oberbaurat Professor Josef Durm in Karlsruhe, S. 18 rechts unten), *Koßmann* („Die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichsbau vor 1689",

von Bernh. Koßmann, Architekt und Professor, Karlsruhe 1902 bei G. Braun, S. 7 Abs. 5), *Haupt* („Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses" von Albrecht Haupt, Dr. phil., Professor, Architekt zu Hannover, Frankfurt a. M. 1902 bei Heinrich Keller, S. 33 Abs. 4), *J. Koch* und *F. Seitz* („Das Heidelberger Schloß", Darmstadt bei A. Bergsträsser, 1891) und *Bach* („Zur Baugeschichte des Ottheinrichsbaues", von Max Bach in Stuttgart, in den „Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses", herausgegeben vom Heidelberger Schloßverein, Band III S. 129 ff., hier S. 140). Von Arbeiten, die selbständige Ansichten über die Baugeschichte des Ottheinrichsbaues vertreten und heute noch in diesem Sinne in Betracht kommen, nenne ich ferner gleich hier: *Th. Alt*, „Wer hat die Fassade des Ottheinrichsbaues entworfen?", in den „Mitteilungen", Band III, Heidelberg 1896, S. 170 ff.; Dr. *Fr. H. Hofmann*, „Vom Ottheinrichsbau", „Mitteilungen" Band IV S. 134 ff.; *B. Koßmann*, „Ergebnisse einiger neuerer Forschungen über das Heidelberger Schloß", Karlsruhe 1903; *B. Koßmann*, „Der Ostpalast, sogenannter Ottheinrichsbau zu Heidelberg", Straßburg bei J. H. Ed. Heitz, 1904; *A. Haupt*, „Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaues zu Heidelberg", Leipzig bei Karl W. Hiersemann, 1904; Prof. Dr. *K. Zangemeister*, „Mitteilungen" Band I S. 35 ff.: „Ansichten des Heidelberger Schlosses bis 1764", ferner Band III S. 187 ff.: „Ein Werkmeister Friedrichs II."; *Walter Thomae*, „Welche Gestalt hatten die ältesten Giebel des Ottheinrichsbaues?", „Mitteilungen" Band IV S. 154; Prof. Dr. *Karl Neumann*, „Der Meister des Ottheinrichsbaues", „Mitteilungen" Band IV S. 158. Wie bemerkt, nannte ich nur die für die Baugeschichte des Ottheinrichsbaues in Betracht kommenden Spezialuntersuchungen. Weil deren Verfasser zum Teil mit verschiedenen Abhandlungen auf den Plan getreten sind, so werde ich diese der Einfachheit halber stets nur mit dem Namen des Verfassers und der Jahreszahl ihres Erscheinens zitieren.

Es darf als allgemein anerkannt gelten, daß sämtliche 28 Fensterpfosten mit ihren Hermen von gleichem Stile sind und also dem *Colin* angehören, bezw. aus seiner Werkstatt, wo er mit 12 Gesellen arbeitete, hervorgegangen sind.

Ebenso ist anerkannt, daß die 3 noch an der sonst völlig schmucklosen Rückseite des Palastes befindlichen von anderer Arbeit und jedenfalls von geringerem Werte sind. Man kann sie als Ausschußware erklären oder man kann sie einem anderen Bildhauer oder einer anderen Bauzeit zuschreiben — jedenfalls ist es vollkommen gerechtfertigt, sie als im Vertrage nicht berücksichtigt aus diesem auszuscheiden. Dann bleiben diejenigen der Fassade allein übrig, an Zahl 28 oder 2 × 14. Ich habe daher im Jahre 1896 (vergl. *Alt* 1896, S. 172/173) die Vermutung geäußert, daß die Angabe der Zahl „XIIIj“ im Vertrage für die Fensterpfosten lediglich auf einem Versehen des Abschreibers vom Jahre 1604 beruhe und durch Auslassung des Wortes „Paar“ zu erklären sei. An und für sich wäre dies ein begreiflicher Lapsus gewesen, weil es auf den Preis der Fensterpfosten für den Zweck der Vertragskopie nicht ankam. In Anbetracht ferner des Umstandes, daß auch gerade für 14 Felder der Fassade der figürliche Schmuck zu vergeben war, liegt diese Annahme nahe genug. Ja sogar bei den Vertragschließenden selbst wäre ein solcher Lapsus nicht ausgeschlossen gewesen und sehr begreiflich, weil tatsächlich jedes Feld in den einzelnen Stockwerken zwei alternierende Hermen, also ein Paar, aufweist. Im Vertrage steht: „XIIIj Fenster-Posten vor jedes V fl. zu hawen“; man sagte aber auch im Jahre 1558 nicht „das“ Fensterpfosten, wohl aber „das“ Paar. Zumal endlich die Zahl der Fensterpfosten in der Vertragskopie mit einer Ziffer geschrieben ist, diejenige der Statuen aber mit Worten, so halte ich heute die Erklärung, daß die Angabe 14 statt 28 lediglich auf einer Ungenauigkeit beruhe, für natürlicher als jede andere.

III. *Colin* hat sämtliche 14 Statuen nicht nur übertragen bekommen, sondern er hat sie auch ausgeführt. Ebenso stammen die 28 Fensterpfosten sämtlich aus der Werkstatt *Colins*.

Würde dies nicht der Fall sein, so hätte die Vorlage einer Kopie des Vertrags von 1558 bei Vergebung der Bildhauerarbeiten des „Friedrichsbaues“ an *Sebastian Götz* im Jahre 1604 keinen

Sinn gehabt. Nur in dieser Gestalt aber besitzen wir den Vertrag, der uns dadurch gerettet worden ist. Die Vorlage erfolgte, um dem *Götz* die billigeren Preise, die *Colin* seinerzeit für seine Statuen erhalten hatte, „zu Gemüte zu führen". Demnach mußten es die tatsächlich gezahlten Preise sein. — Auf den Preis der Fensterpfosten kam es im Jahre 1604 nicht an. Allein die Stilkritik stellt außer Zweifel, daß sämtliche 28 Fensterpfosten aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sind, und zwar aus der selben, wie die Hermen der Türgestelle im Innern des Baues. Das aber war die Werkstatt des *Colin*.

IV. Außer dem Fassadenprojekt lag am 7. März 1558 auch schon ein genau ausgearbeiteter Bauplan für das Innere vor.

Von den Bildhauerarbeiten im Innern hat *Colin* gefertigt: 1) sechs reichverzierte Türgestelle mit Bekrönungen; 2) sieben einfachere Türgestelle; 3) einen Kamin im Privatzimmer des Kurfürsten.

Dagegen lassen alle übrigen im Vertrage dem *Colin* zugewiesenen Arbeiten heute noch hinsichtlich ihres Gegenstandes eine verschiedene Deutung zu.

Ein weiteres Türgestell, das im Bauplan vorgesehen war, ist nicht von *Colin*, sondern von einem anderen, vor *Colin* tätig gewesenen Bildhauer begonnen worden. Dieser Bildhauer hieß *Anthonj*. Dem *Colin* wurde die Vollendung auch dieses Türgestelles übertragen.

Es ist möglich, daß die Karyatiden des Portales ganz oder teilweise von *Anthonj* ausgeführt wurden, und nicht von *Colin*. Eine Gewißheit hierüber besteht jedoch nicht.

Sämtliche Türgestelle außer denjenigen im großen Saale sind heute noch wohlerhalten vorhanden. Es sind im ganzen 14. Da auch im großen Saal sich solche befunden haben, so müssen alle zusammen mindestens 16 gewesen sein, wahrscheinlicher 17, vielleicht 18. Nun findet sich im Friedrichsbau ein Türgestell von flämischer Arbeit. Es stammt also ohne jeden

Zweifel aus dem Ottheinrichsbau, und zwar aus dem großen Saal, und ist von dort in den Friedrichsbau versetzt worden bei irgendeiner hier nicht interessierenden Gelegenheit. Diese Tatsache steht fest, weil am Friedrichsbau (1601—1607) kein Flame tätig war. Überdies ist das prächtige Portal mit seiner Rundbogenkrönung und zwei auf Hörnern blasenden Knabenfiguren unverkennbar ein Erzeugnis der *Colin*'schen Werkstatt und ein höchst deutliches Beispiel des *Colin*'schen Stiles. Demnach haben wir hier ein fünfzehntes Türgestell. Mithin ist die Übereinstimmung der Zahl der heute noch im Ottheinrichsbau vorhandenen Türen mit der im Vertrage angeführten eine rein zufällige und hat keine Beweiskraft für die Unterscheidung dessen, was *Colin*, und dessen, was *Anthonj* ausgeführt hat: auch *Anthonj* kann mehr ausgeführt haben, als jenes eine ausdrücklich genannte Türgestell. Daraus folgt, daß die Stilkritik hinsichtlich dessen, was möglicherweise von *Anthonj* ausgeführt wurde, weiter ausgedehnt werden darf und muß, als auf die Feststellung der einen *Anthonj*'schen Tür. Von den vorhandenen 14 Türgestellen sind nun nicht etwa 6, sondern im ganzen 10 mit reichen Bekrönungen versehen. Daher bleibt möglich: a) daß vier Bekrönungen von *Anthonj* bereits fertiggestellt waren, und b) daß die übrigen sechs im Vertrage neben den Türgestellen als „Bilder ob den Gestellen" besondere Erwähnung gefunden hätten. Ich habe deshalb 1884 (S. 19) die „sechs Bilder ob den Gestellen, jedes von fünf Schuhen" als sechs von *Colin* hergestellte Türkrönungen bezeichnet. Das Selbe tut *Haupt* (1902 S. 27). In der Tat konnten für die untere Breite der Türkrönungen fünf Schuh in Aussicht genommen sein. Dagegen hat Dr. *Fr. H. Hofmann* die „sechs Bilder ob den Gestellen" schon vor der Auffindung der sog. Wetzlarer Skizze (vergl. „Mitteilungen" Band IV S. 145) an die später zu besprechenden Giebel der Fassade verwiesen. Die 1902 veröffentlichte Wetzlarer Skizze, welche etwas mehr als die Hälfte eines der beiden Frontgiebel des Ottheinrichsbaues umfaßt, zeigt nun auf dessen Spitze zwei auf Hörnern blasende Knaben. Ergänzt man die Anzahl nach den Grundsätzen der Symmetrie, so gibt es 6, nämlich drei für jeden Giebel, und

man könnte ihre Größe in Anbetracht ihres Standorts auch auf fünf Schuhe schätzen. Für die Aufstellung der „6 Bilder“ an der Fassade spricht ferner der Umstand, daß der Vertrag sich erst in dem an zweiter Stelle darauffolgenden Absatz den für das Innere vorgesehenen Herstellungen zuzuwenden scheint (vergl. *Durm* 1884, S. 18 Abs. 9), während er im nächstfolgenden fünf große Löwen erwähnt, die anerkanntermaßen nur an der Fassade Verwendung finden konnten und in der Wetzlarer Skizze gleichfalls auf die Giebel verwiesen sind. Damit schien also die Richtigkeit der *Hofmann*'schen Ansicht erwiesen zu sein. Allein abgesehen von der noch zu erörternden Frage des Wertes der Wetzlarer Skizze steht dem entgegen: dreistöckige Frontgiebel sind keine „Gestelle“. Ein solcher Sprachgebrauch erschiene denn doch auch im Munde der Vertragschließenden vom Jahre 1558 als ein höchst ungewöhnlicher, um so mehr, als nahezu in einem Atemzuge damit die „Türgestelle“ ebenso bezeichnet wurden. Eine so fahrige Redeweise ist nicht glaubhaft. Eher könnten die Zwerchgiebel nach *Ulrich Kraus* als „Gestelle“ bezeichnet werden; aber um diese handelt es sich nicht und kann es sich nicht handeln, weil dort keine 6, sondern höchstens 2 krönende Statuen Platz fanden. Was aber die geordnete Einteilung zwischen Arbeiten für die Fassade und solchen für das Innere des Baues betrifft, so war man damals nicht so peinlich, wie der Vertrag im ganzen selber lehrt, und ist es ja wohl auch heutzutage nicht immer.

Man kann daher über diese Vertragspositionen immer noch sehr verschiedener Ansicht sein. Strenggenommen gibt es hier nur ein Herumraten, aber keinen irgend gesicherten Anhaltspunkt und mithin keine wissenschaftliche Beweisführung. Vielleicht wird sich ein Beweis auch nie führen lassen, weil bei der Ausführung noch Abänderungen des Vertragsinhalts stattgefunden haben können und höchst wahrscheinlich stattgefunden haben. Indessen sollen hier die geäußerten Ansichten verzeichnet werden.

a) Die „sechs Bilder ob den Gestellen“ sind nach:

Alt (1884, S. 19): die sechs Türkrönungen über den dem *Colin* zugewiesenen „sechs mühesamen Thürgestell“.

Haupt (1902, S. 27): ebenso.

Durm (1884, S. 18): die sechs Karyatiden des Portals.

Bach (1896, S. 136): die beiden Karyatiden, die drei Reliefs und das Wappen über dem unteren Gebälk des Portals.

Hofmann (vor Auffindung der Wetzlarer Skizze): „Die zwey größer Bilder", die fünf Löwen und die sechs Bilder „jedes von fünff Schuhen" gehören über die Fassade zu den Giebeln.

Koßmann (1904, S. 23): ebenso.

b) Die „zwey größer Bilder in beiden Gestellen" sind nach:

Alt (1884): nicht aufgeklärt.

Durm (1884): die zwei Reliefs rechts und links oben am Portal.

Bach (1896): die vier unteren Karyatiden („je" zwei in beiden Gestellen).

Alt (1896) gibt diese Möglichkeit zu.

Haupt (1902, S. 24): zwei Marmorreliefs als Füllungen tatsächlich vorhandener Aussparungen in den Türkrönungen.

Hofmann, s. o. unter a).

Koßmann, s. o. unter a).

Merkwürdig bleibt der Umstand, daß der Vertrag die drei Reliefs über dem Portal und sämtliche sechs Rundfiguren an demselben nicht erwähnen würde, wenn nicht die *Durm*'sche oder die *Bach*'sche Meinung zutrifft. Hinsichtlich der Reliefs entsteht keine Schwierigkeit, weil sie vielleicht noch gar nicht projektiert waren. Anders aber steht es mit den Karyatiden. Ich habe dieselben, weil sie im Vertrage nicht ausdrücklich erwähnt sind und weil sie an Tüchtigkeit der Erfindung und Ausführung unzweifelhaft die sämtlichen andern Statuen an der Fassade weit überragen, im Jahre 1884 als Arbeiten des *Anthonj* bezeichnet. Im Jahre 1896 habe ich diese Ansicht jedoch nicht weiter verfochten, weil eben die sechs Karyatiden von *Colin* selbst, die übrigen Statuen aber von seinen Gesellen herrühren könnten (*Alt*, 1884 S. 10 vergl. 1896, S. 181). Die beiden weiblichen Karyatiden sind nicht ganz so frei und groß aufgefaßt, wie die vier unteren, männlichen. Es ist denkbar, daß hier zu trennen wäre. *Haupt*, der noch 1902 fünf Ka-

ryatiden dem *Colin* zugewiesen hatte, überweist 1904 alle sechs dem *Anthonj*. Dagegen haben *Durm* (1884), sowie ferner die Freunde der Urheberschaft *Colins* für das ganze Bauwerk, *Koch* und *Seitz*, *Bach* usw., die Gleichartigkeit beider Gruppen behauptet.

Darin muß ich *Durm* (S. 18) nach wiederholter Nachprüfung der Originale, gegen *v. Oechelhaeuser* (S. 158) recht geben, daß alle 16 Fassadenstatuen aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sind. Manche davon, besonders die „Hoffnung", sind allerdings so barock, daß man an weit spätere Arbeiten glauben könnte. Der Schluß, daß *Colin* mit seinen Gesellen dieselben ausgeführt haben müsse (Leitsatz III), gibt jedoch keinem Zweifel Raum.

Was nun die Krönungen der Türgestelle im Innern betrifft, so sind, wie bemerkt, nicht bloß 6, sondern 10 Krönungen vorhanden. *Haupt* (1902, S. 25) bezeichnet davon vier als von italienischer Art und als nicht von dem Niederländer *Colin* herrührend. Etwas Ähnliches, wie die Türkrönungen, fehle zur gleichen Zeit in den Niederlanden überhaupt. Demgemäß weist *Haupt* den Vorschlag der Anbringung solcher Türkrönungen und die Urheberschaft der ersten vier dem *Anthonj* zu. Mit dem Vertrage würde das übereinstimmen. Die Frage ist nur, ob es sich beweisen läßt. Dies scheint wirklich der Fall zu sein. *Haupt* (S. 27) geht aus von der Tatsache, daß die ersten flämischen Kartuschenkompositionen, insbesondere diejenigen des *Cornelius Floris* (seines eigentlichen Namens *Cornelis de Vriendt*), erst um diese Zeit (1557) veröffentlicht wurden. Ihrer hat sich *Colin* aber unzweifelhaft bedient, wie *Haupt* unanfechtbar nachgewiesen hat. (Vergl. *Haupt*, 1904: Abb. 2, *Colin*, vergl. Abb. 3, *Floris*; Abb. 4, *Colin*, vergl. Abb. 5, *Floris*; Abb. 10, *Floris*, vergl. Abb. 11, *Colin*.) Die betreffenden Motive des *Floris* sind an den Türgestellen benützt worden. Der „Florisstil" ist, abgesehen von weiteren nachweislich niederländischen Elementen, ein Kriterium der Arbeiten des *Colin*. In Italien war *Colin* nicht, und die italienische Eleganz fehlte ihm, wie sich aus seinen bekannten Arbeiten schlüssig ergibt. Die Ornamentik der italienischen Renaissance

beherrschte er überhaupt nicht, sondern es fehlten ihm darin Kenntnis und Übung (siehe unter Leitsatz VII). Als eine Türkrönung von bester italienischer Arbeit bezeichnet nun aber *Haupt* (1902, Abb. 3) vor allem diejenige im Privatzimmer des Kurfürsten mit dem Knaben in der Mitte, der Vögel an den Flügeln trägt. Ich habe schon im Jahre 1884 (S. 16) darauf aufmerksam gemacht, daß das selbe Motiv an einem Pilasterkapitell des Fassadensockels der Certosa zu Pavia vorkomme. (Vergl. *Hirth*, Formenschatz, I, No. 121.) An der Richtigkeit des *Haupt*'schen Urteils läßt sich aber auch abgesehen davon aus Gründen der Stilkritik kaum zweifeln. Als dem *Anthonj* angehörende Türkrönungen bezeichnet *Haupt* ferner diejenigen mit Mäanderfriesen (1904, Abb. 16). Auch dieses Urteil ist nach dem oben über *Colins* Ornamentik Gesagten wohlbegründet.

Das Türgestell, welches *Anthonj* unfertig hinterlassen hat, ist nach *Haupt* eines der beiden im ersten Zimmer rechter Hand („Audienzzimmer"), mit ganzen Figuren in Nischen über balusterartigen, reichverzierten Postamenten. Das andere wäre eventuell eine Kopie desselben. *Colin* hat sonst nur Hermen angeordnet und ausgeführt (oder nur ausgeführt). „Die Gesimse dieser (von *Anthonj* angefangenen) Gestelle sind roh und ungeschickt, die Friese völlig flämischer Art. Auch die Leibungen sind flämisch. Allein die Leibungen hängen im Steinschnitt nicht mit den Gestellen zusammen, wie es bei allen anderen der Fall ist." Dies ist Tatsache, und zwar eine auffallende und positiv beweiskräftige. Die ganze Beweisführung ist also schlüssig, auch abgesehen von *Haupts* Urteil, daß die Postamente der Figuren vor diesen Türgestellen „mit ihrer an die Sixtinische Kapelle gemahnenden Formgebung von den andern durch eine Welt geschieden" seien. Ich muß ihr beipflichten und meine Meinung über das *Anthonj*'sche Türgestell vom Jahre 1884 als unrichtig preisgeben.

V. Der Bildhauer *Anthonj* war als Vorgänger des „Bildhauers" *Colin* in leitender Stellung für die Bildhauerarbeiten am Ottheinrichsbau beschäftigt,

und zwar noch zu einer Zeit, als man schon Bildhauerarbeiten für das Innere des ersten Stockwerks zu erstellen begonnen hatte.

Daß im Vertrage ein bloßer Gesell als „Bildhauer“ und Vorgänger des *Colin* mit Namen genannt worden wäre, bloß um eine angefangene Arbeit zu bezeichnen, darf doch wohl als ausgeschlossen betrachtet werden. Sollte sich dies aber auch nicht bewahrheiten, so bemerken wir, daß dann an seiner Stelle ein unbekannter Meister angenommen werden müßte, auf dessen Mitwirkung diejenigen Bestandteile des Bauwerks zurückgeführt werden müßten, welche eine genauere Kenntnis der italienischen Renaissance verraten. Der Einfachheit halber bleiben wir nun dabei, diese unbekannte Größe mit dem Namen „Anthonj“ zu bezeichnen, indem wir ihm ein für allemal den bezeichneten Inhalt geben.

VI. *Colin* ist erst an den Bau gekommen, als ein fertiges Fassadenprojekt vorlag, mit dessen Ausführung man mindestens hinsichtlich der Steinmetzarbeit schon begonnen hatte, vermutlich aber auch schon hinsichtlich einer Reihe von Bildhauerarbeiten.

Dies folgt meines Erachtens schlüssig aus der Tatsache, daß *Anthonj* ein Türgestell für das Innere bereits begonnen hatte. Ich kann mir wenigstens nicht denken, daß irgendein Mensch zur Ausführung von Arbeiten für das Innere eines Bauwerks schreiten sollte, solange die Fassade noch nicht wenigstens zum Aufbau eines Stockwerks reif ist. Das ist aber wiederum nicht denkbar, wenn nicht schon das ganze Fassadenprojekt feststeht. Demnach muß ein solches vorgelegen haben, als *Colin* an den Bau kam. Wir dürfen jedoch noch einen Schritt weitergehen und sagen: wenn man einmal mit Bildhauerarbeiten für das Innere eines Bauwerks beginnt, dann pflegt man doch mit den Stein- und eventuell mit den Bildhauerarbeiten schon so weit vorgerückt zu sein, daß man das Versetzen der ganzen Fassade ins Auge fassen kann, und nicht bloß den Aufbau eines einzigen Stockwerks. Demnach wäre die Steinmetzarbeit für das bisherige Projekt überhaupt schon

nahezu fertig gestellt gewesen, als *Colin* eintrat, und vermutlich auch diejenigen Bildhauerarbeiten, die mit der Architektur dieses Projektes in unmittelbarem oder näherem Zusammenhang standen. Damit stimmen aber, wie wir sehen werden, noch eine Reihe von Tatsachen überein.

VII. *Colin* ist nicht der Urheber des architektonischen Fassadenentwurfs. Daß er einen irgend entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der Fassade jemals gewonnen hätte, ist nicht erweislich.

Zur Zeit des *Colin* war niemand in leitender Stellung am Bau beschäftigt, der der „antikischen“ Bauweise und ihrer feststehenden Regeln kundig gewesen wäre. Weder die beiden kurfürstlichen Baumeister noch *Colin* besaßen diese Kunde. Was *Colin* betrifft, so könnte dieses Urteil nur dann in Frage gestellt werden, wenn er sich mit der Architektur des Baues überhaupt nicht befaßt hätte. Dann aber fiele ja die ganze Frage nach seiner Urheberschaft an der Fassade in nichts zusammen. Ein Beweis für die ungenügenden Kenntnisse der damals Anwesenden braucht bei der Offenkundigkeit der betreffenden Tatsachen kaum mehr geführt zu werden. Ich erinnere nur an den höchst fehlerhaft, eigentlich mit barbarischer Empfindungslosigkeit versetzten Triglyphenfries, an die Versetzung jonischer Kapitelle unter diesen dorischen Fries; an das unverstandene Verhältnis der Pilasterrustika zu diesen Kapitellen; an die Bildung der Halbsäulen im III. Stockwerk ohne Schwellung usw. Diese Umstände genügen auf den ersten Blick als Beweismittel für unsere Behauptung. Ferner kommt noch in Betracht: Weder bei den Blätterstäben noch bei den Zackenmustern noch bei der verzierten Meereswoge sind die Werkstücke mit Rücksicht auf einen ordnungsmäßigen Anschluß der genannten Ornamente versetzt (vergl. *Durm* 1884, S. 11 Abs. 8). Die Meereswoge, nach *Serlio* (Buch IV fol. LXXIV der Venezianer Ausgabe von 1540, vergl. *Hirth*, Formenschatz I, No. 124, links unten) in echt italienischer Weise mit außerordentlich graziösen Geißblattblüten geziert, läuft über den ganzen Fries des zweiten Stockwerks. Es ist undenkbar,

daß der Meister, der dieses vorzügliche Ornament erfunden, angeordnet oder selbst geschaffen hat, wenn er zugegen war nicht auch dafür gesorgt hätte, daß es tadellos in die Erscheinung trete. *Colin* hat dies nicht getan. Diese Bildhauerarbeiten an Friesen und Gesimsen waren ihm also entweder gleichgültig und er hat überhaupt nicht mitgewirkt bei ihrer Aufstellung, oder er tat dies, aber verständnislos. Daher muß angenommen werden, daß bei der Ausführung der Fassade vor *Colin* eine andere Persönlichkeit tätig war, welche diese Ornamente geschaffen hat; jemand, der sich auf die klassisch-antikische Bauweise besser verstand als *Colin*. Nun gehören aber diese Ornamente durchweg den horizontalen Gliedern der Fassade an und erschöpfen dieselben. Die obere Fassadengliederung entspricht überhaupt der antikischen Weise gut und in bester Übereinstimmung mit den beiden Friesen, soweit nicht offenbare Änderungen durch Unkundige stattgefunden haben. (Vergl. *Haupt*, 1902, S. 42, 43 und 46.) Kurz, prüft man die Architekturteile, die einer ersten Periode in der Entstehung der Fassade angehören müssen, genau, so tritt ihre strenge und gewissenhafte Durchbildung nach den Regeln der fünf Ordnungen deutlich hervor. Hierzu stehen die unbeholfenen, jeder Durchbildung und Regelrichtigkeit entbehrenden Details der Fensterarchitekturen im stärksten Gegensatz. Erwägt man dazu noch, daß wohl noch Änderungen der Höhenentwicklung des Bauwerks und Versetzungen von Baugliedern von einem Stockwerk ins andere stattfinden konnten, Änderungen der Breitenentfaltung aber nicht, weil die Breite des Bauwerks festgelegt war, so erscheint durchaus wohlbegründet die Annahme: Die gesamte horizontale Gliederung der Fassade rührt her von einem andern Meister als *Colin*. Damit hängt aber notwendig zusammen das ganze System der Architektur ohne die Fenster. Sein Schöpfer war nicht *Colin* und keiner der beiden kurfürstlichen Baumeister, die von der obigen Beweisführung ganz ebenso betroffen werden, wie dieser, darum aber freilich auch noch keineswegs der Bildhauer *Anthonj*.

Man kann nun weiter die Frage aufwerfen, ob auf *Colins* Einfluß nicht wenigstens Änderungen der ursprüng-

lichen Gestalt der Fassade zurückzuführen seien. Man wird, um diese Frage zu beantworten, zunächst die von *Colin* gelieferten Bildhauerarbeiten feststellen müssen.

Von den Bildhauerarbeiten an der Fassade erklärt *Haupt* (1902 S. 39/40 und Abb. 11, 1904 S. 32—35) als der Periode des *Anthonj* und nicht des *Colin* angehörig in erster Linie die Fensterkrönungen im II. Stock. Sie sind nach *Haupts* Ansicht bolognesischen Ursprungs in der Erfindung und, wie für jedermann erkennbar ist, klassisch in der Ausführung, so daß von ihnen die ihnen nachgebildeten im III. Stock noch sehr erheblich abstechen. Diese letzteren aber rühren unzweifelhaft von *Colin* her, da einer Grotteske des *C. Floris* vom Jahre 1557 ihr von jenen abweichendes Motiv entnommen ist. (Vergl. *Haupt*, 1904, Abb. 10 und 11.) Die Krönungen im II. Stock sind dagegen ausgezeichnet durch eine Größe der Komposition und Eleganz der Ausführung, die wohl nur einer in Italien strenge geschulten Hand zugeschrieben werden kann. Auch scheinen mir ihre Leiber mit größerer Sicherheit modelliert zu sein, als diejenigen sämtlicher Fensterhermen. Jene eigenartige Eleganz der Ausführung findet sich an keiner der erwiesenermaßen niederländischen Skulpturen wieder, weder an den Türgestellen noch an den Fensterhermen, noch weniger an den Statuen der Fassade, in dem Grade auch nicht an den Karyatiden des Portals. (*Haupt*, 1902 S. 40, 1904 S. 32.)

Der Periode des *Anthonj* gehören nach *Haupt* ferner an: der Triglyphenfries, die jonischen Kapitelle am I., der Fries mit der Meereswelle nach *Serlio* am II., vielleicht auch noch der Fries des III. Stockwerkes, sodann die Pilasterfüllungen am II. Stock, sowie sämtliche Fensterfriese der ganzen Fassade. Letztere sind indessen von weniger vorzüglicher Arbeit und daher fraglich; nur ihre Motive sind zweifellos italienischen Ursprungs (vergl. *Haupt*, 1904, Abb. 11 und 17, Fensterfriese vom Palazzo Schifanoia zu Ferrara, und 1902, Abb. 13). Endlich hat *Haupt* die mittleren beiden Karyatidensockel, die Gewände am Portal, die äußerste Karyatide linker Hand und die Putten in den Fensterverdachungen des I. Stocks der Periode des *Anthonj* zugewiesen (1902).

Was die erste Karyatide von links betrifft, so kann ich *Haupts* stilkritischer Ansicht vom Jahre 1902 nicht beipflichten, bin vielmehr noch der von mir 1884 in Übereinstimmung mit *Durm* geäußerten Meinung, daß der Kopf dieser Karyatide, nach erfolgter Beschädigung durch Feuer, später einmal (am Haupt- und Barthaar) überarbeitet worden ist. Aus der stilistischen Behandlung des Kopfs dieser Statue kann also kein Schluß auf ihren Urheber gezogen werden. Daß sie etwas größer (schlanker) ist als die andern, könnte eher von Belang sein, liefert aber gewiß keinen Beweis. Indessen hat *Haupt* (1904 S. 85) diese Ansicht selbst wieder aufgegeben, indem er annimmt, daß „die Karyatiden des Portals", d. h. also alle, „*Anthonj* gemeiselt haben dürfte".

Die Putten in den Fensterverdachungen des ersten Stocks überweist *Haupt* (1904, S. 33) einem italienischen Meister. Zeigten die Fensterkrönungen am zweiten Stock das Können und den Stil vom Türgestell des *Anthonj*, so finde ich nicht, daß diese Kindergestalten einem andern Meister zugewiesen werden müßten. Wenn *Colin* an die Kinderfiguren bei der „Caritas" über dem Portal oder bei dem Türgestell im Friedrichsbau oder überhaupt an solche von gesicherter niederländischer Herkunft jemals die Hand gelegt hat, dann scheinen ihm diejenigen der Fensterverdachungen nicht zugewiesen werden zu dürfen. Die beiden am Relief mit dem Bildnis Ottheinrichs sind anmutiger als jene, aber zu unbedeutend, um einen Beweis zu liefern. Vollendete Beherrschung des Kinderkörpers, Grazie und Natürlichkeit, mitunter ein hinreißendes Feuer der Bewegung zeichnen diese Kindergestalten aus, die ohne Zweifel alle aus einer und derselben Phantasie entsprungen und aus einer Hand hervorgegangen sind. Nun wäre allerdings wieder der Einwand denkbar, daß *Colin* diese selbst ausgeführt habe, samt den Kaisermedaillons, deren Reliefbildnisse gleichfalls ganz ausgezeichnete, viel zu wenig beachtete Bildhauerarbeiten sind, während sämtliche andern Putten über den Türgestellen — außer dem Putto mit den Vögeln — nicht von seiner Hand herrührten, sondern von der Hand seiner Gesellen. Aber wir besitzen noch von *Colin* die Putten am Grabmal Kaiser Ferdinands I. zu Prag und solche

am Grabmal der Benigna von Wolkenstein zu Meran (abgebildet „Mitteilungen“ II, Taf. XII, 2). Alle diese Kindergestalten, wenngleich tüchtige, ja zum Teil ausgezeichnete Arbeiten, sind meines Erachtens derber, dicker und runzeliger, als die in den Fensterverdachungen. Deren Grazie und Feuer hat einen, wie ich glaube, ausgesprochen italienischen Charakter. Ich mache besonders aufmerksam auf die beiden in der ersten Verdachung linker Hand neben dem Portal: wie der eine Putto mit flatterndem Haar von links herstürmt, das erinnert an Gestalten des *Antonio Rosselino* oder *D. da Settignano*. *Colin* hat seine besten Kinderfiguren, am Grabmal zu Prag, erst um 1570, also im 41. Lebensjahre, geschaffen; diejenigen in Heidelberg müßte er vor dem Vertragsschluß vom 7. März 1558, also schon im 28. Lebensjahre, ausgeführt haben. Aber jene besten würden gegen diese mindestens keinen Fortschritt bedeuten. (*Colins* Leben und spätere Werke sind beschrieben in der klassischen Arbeit *David Ritters von Schönherr* in den „Mitteilungen“ Band II, S. 55—162.)

Nun ist ferner noch der folgende Umstand in dieser Frage von Erheblichkeit. Nach dem 7. März 1558 sind die acht Verdachungen mit den Kaisermedaillons und den sechzehn Putten sicher nicht ausgeführt worden, sondern vorher. Denn sie waren gewiß — dem Bauherrn mindestens die Kaisermedaillons — ebenso wichtig, wie die vierzehn Fensterpfosten oder die andern Arbeiten, welche der Vertrag besonders aufführt, und von den Verdachungen steht nichts im Vertrage. Bei den im Vertrage erwähnten Arbeiten aber, die nirgends eine ähnliche Meisterschaft aufweisen, muß *Colin* doch ohne Zweifel auch persönlich mitgearbeitet haben. Damit schließt sich meines Erachtens der Ring der Beweisführung, daß die Putti und Medaillons nicht von *Colin* herrühren. Ein absoluter Beweis kann durch solche Kritik nun freilich nicht erbracht werden. Denn ein Meister kann zu anderer Zeit, unter anderen Bedingungen, Werke von verschiedener Güte zutage fördern.

Einen Einwand, der besprochen werden muß, könnte man daher noch erheben. Er hängt zusammen mit einer der merkwürdigsten Erscheinungen an der ganzen Fassade, nämlich der Versetzung der Fensterverdachungen des

I. Stocks weit hinter dem oberen Abschlußgesims der Fenster und ihrer Erhöhung durch ein eingeschaltetes Flickstück, das nach Form und Anordnung von keinem der antikischen Weise Kundigen herrühren kann. Das Flickstück war erforderlich, um die Putten in ihrer jetzigen rückwärtigen Lage für die im Hofe stehenden Beschauer perspektivisch überhaupt zur Ansicht zu bringen (vergl. *Haupt*, 1902 Abb. 9, 1904 Abb. 7). Man könnte nun sagen, die Verdachungen hätten zuerst bis an den vordern Rand des oberen Abschlusses der Fenstergesimse gereicht, und seien etwa nur mit Medaillons geziert gewesen; *Colin* habe sie der Putten wegen „zurückgeschafft"; diese seien demnach auch seinem Meisel und seiner Phantasie entsprungen. Abgesehen von den Zeitumständen und jeder Stilkritik scheint diese Erklärung des Zwischenstücks, welche *Koßmann* (1904, S. 18/19) in Vorschlag gebracht hat, auf den ersten Blick plausibel. Sie jedoch mit der von *Koßmann* selbst behaupteten Tatsache in Einklang zu bringen, daß die jetzige Fensteranlage von *Colin* selbst herrühre, und zwar gerade auch in ihrem oberen Teil, ist schwierig, und unwahrscheinlich, daß *Colin* trotz seiner ungeheuren Arbeitslast diese mühsame Änderung einer schon fertigen Arbeit auf sich geladen hätte. Da scheint mir doch die Erklärung einfacher und natürlicher zu sein, daß die acht Verdachungen schon fertig waren, als ihre jetzige Verwendung beschlossen wurde, daß sie aber nicht die nötige Tiefe hatten, wenn man sie in das Fassadenmauerwerk mitversetzen wollte. Man hätte sie nun vorschieben und mit Klammern befestigen können. Allein den anwesenden Meistern erschien der andere Weg als der nächstliegende und als gangbar, weil sie für eine strenge Durchführung im Sinne der italienischen Renaissance eben kein Gefühl hatten.

Daß die jetzige hohe Fensteranlage mit der horizontalen Teilung von *Colin* herrühre, hat man bisher allgemein angenommen. Man erklärte sie für eine ihrem Wesen nach niederländische, und dieser Umstand mußte als ein Hauptbeweisstück für die Urheberschaft *Colins* an der ganzen Fassade herhalten. Neuerlich hat *Haupt* ihr Vorbild in Mecheln zu finden geglaubt (1902 S. 34), nachdem man schon vorher an die Fenster

des Palastes der Margareta von Österreich daselbst erinnert hatte (abgebildet bei *v. Bezold*, „Die Renaissance in Deutschland", Stuttgart 1900, S. 19). Ich bedauere, eine bestimmte Ähnlichkeit weder im Verhältnis der Einteilung noch in der Profilierung finden zu können. Die allgemeine Gestalt der Heidelberger Fenster braucht nicht notwendig niederländisch zu sein, sondern sie kann durch die Höhe des Stockwerks zufällig bedingt sein. Die merkwürdigen und originellen Verzierungen ihrer unteren Stützen aber rühren wohl eher von einem Deutschen her, als von *Colin*. Dieser Beweis ist also nicht geführt.

Die erweisliche Mitwirkung *Colins* erstreckt sich stets nur auf solche Architekturbestandteile, welche unmittelbar mit Bildhauerarbeit zusammenhängen. Sollten dabei Änderungen stattgefunden haben, so wären diese scheinbar der Absicht auf Bereicherung der Fassade mit bildnerischem Schmuck zu verdanken. Dieser Absicht diente z. B. der Schmuck der Fensterpfosten mit Hermen, wenn etwa im früheren Projekt Säulchen oder gerade Gewände ihre Stelle vertreten hätten. Ob jedoch auf *Colin* die Anordnung der 14 Statuen im System der Fassade zurückzuführen sei oder nicht, davon später. Daß *Colin* außer den Fensterpfosten und dem Wappen noch irgend etwas mit der Architektur der Fassade Zusammenhängendes übertragen worden wäre, davon steht nichts im Vertrage, und die Anbringung des Wappens war sicher schon in Aussicht genommen, ehe *Colin* an den Bau gekommen ist. Von größter Wichtigkeit ist nun aber der Umstand, daß nach dem Vertrage für alle dem *Colin* übertragenen Bildhauerarbeiten, auch für die Fensterpfosten vielleicht, gezeichnete oder getuschte Entwürfe („Visierungen") schon vorlagen, und daß *Colin* lediglich auf deren Ausführung verpflichtet wurde.

Im Innern sind die Krönungen der Türgestelle mehrfach unter Benützung des Werkes des Niederländers *Cornelius Floris* entworfen worden. Es läßt sich daher annehmen, daß der Niederländer *Colin* auch die Entwürfe der betr. Türkrönungen beigebracht hat. Diese Vermutung wird unterstüzt durch die Tatsache, daß *Colin* den *Floris* wahrscheinlich persönlich gekannt, vielleicht früher bei ihm gearbeitet hat, und Originalrisse

nach seinen Entwürfen besessen haben mag (s. u. unter VIII). Wollte man aber deshalb behaupten, daß dem Vertrage vom 7. März 1558 überall eigene Zeichnungen des *Colin* zugrunde gelegen hätten, so muß demgegenüber an die sicher beglaubigte Tatsache erinnert werden, daß *Colin* gewöhnt war, nach fremden Entwürfen zu arbeiten, und z. B. sämtliche Reliefs am Grabmal des Kaisers Maximilian zu Innsbruck nach fremden Vorlagen zur Ausführung brachte.

Fraglich könnte sein, ob die Fensteranlage im ersten Stock auf einer Änderung gegenüber einer vorausgegangenen beruht, oder ob sie von allem Anfang an so geplant war. Denn zu dem dorischen Fries hätten diese Fenster gewiß nicht gehört. Man mag mit *Haupt* an den Palazzo Roverella in Ferrara oder mit *Koßmann* an die aus Verteidigungszwecken hochgelegten kleinen Fenster anderer italienischer Paläste denken (z. B. Ruccellai in Florenz), um sich ein Bild davon zu machen, wie eine Anlage dieser Art in Italien etwa ausgesehen hätte. Bei der Versetzung jonischer Kapitelle unter einen dorischen Triglyphenfries ferner kann über den Mangel an Schulung in den Gesetzen des Renaissancestils aufseiten ihres Urhebers ein Zweifel kaum obwalten. Allein daß Änderungen eines älteren, klassischen Projektes hier stattgefunden hätten, läßt sich aus diesen Umständen nicht ableiten. Wir kommen später auf diese Frage zurück. Dagegen steht fest, daß die sämtlichen Fensterarchitekturen und die Pilaster des Erdgeschosses von anderen, ungeschulteren Händen entworfen und ausgeführt worden sind, als die dem Hauptsystem der Fassade angehörigen Teile. Wir sind ferner zu der Annahme berechtigt, daß dies zur Zeit des *Colin* geschah.

Haupt u. a. haben die Meinung geäußert, daß auch das Portal eine Veränderung erfahren habe gegenüber einem ersten, schmäleren Entwurf. (Vergl. *Haupt*, 1902 Abb. 12 und 1904 S. 85 ff.) Dieselbe hätte bestanden in der beiderseitigen Verdopplung der unteren Karyatiden mit ihrem Zubehör.

Durch das obere Relief am Portal wurde bedingt eine Hinaufschiebung der mittleren Statuennische. Die Anbringung jener beiden seitlichen Reliefs aber legt den Gedanken nahe, daß eine

entsprechende Verbreiterung des Portalunterbaues stattgefunden habe, und also gleichfalls von *Colin* herrühre. Nun kann man schon nicht behaupten, daß dies deshalb der Fall sein müßte. Eine frühere Leere des schon vorliegenden Planes an dieser Stelle könnte vielmehr die Anregung geboten haben, sie auszufüllen und dann durch das für den Gesamteindruck nun erst nötig gewordene obere Relief zu ergänzen. Oder es könnten andere, schon beabsichtigte Übergänge von *Colin* durch die Reliefs ersetzt worden sein. Das Portal ist jedoch tatsächlich für das zur Verfügung stehende Feld des Pilastersystems zu breit geraten. Infolgedessen sah man sich zu einer höchst merkwürdigen Maßnahme genötigt: die Pilaster zu beiden Seiten des Portales sind um 22 cm nach außen verschoben, um für die Entfaltung des Portales Platz zu schaffen. Ein Geniestreich, wenn auch ein fragwürdiger. Doch hat er den Erfolg auf seiner Seite, da nur technisch geübte Augen den Fehler gleich von selbst zu erkennen pflegen. Und da dieser zugleich einer Absicht auf Bereicherung des Skulpturenschmucks zu verdanken wäre, wie sie bei *Colin* sehr begreiflich und durch seine fabelhafte Arbeitslust noch besonders erklärt ist, so läge es nahe, die angebliche Verbreiterung des Portales gegenüber einem ersten Entwurfe auf seinen Einfluß zurückzuführen.

Durm (1884, S. 18, Abs. 5) hat nun aber nachgewiesen, daß der Pilasterschaft neben dem Portale teilweise mit dem nächsten Fenstergewände aus einem Stück gearbeitet ist. Dadurch wird nach der schwerwiegenden Ansicht *Joseph Durms* eine nachträgliche Verbreiterung des Portales nach dem Beginn seiner Ausführung ausgeschlossen. Im Entwurf könnte sie dennoch stattgefunden haben, und dann hätte allerdings *Colin* schon bei dieser Änderung des Entwurfes möglicherweise mitgewirkt. Allein dafür besteht keine Wahrscheinlichkeit, daß *Colin* schon damals tätig gewesen wäre. Erinnert man sich an die später zu erörternde Tatsache, daß die Portalfiguren nach *Rivius Vitruv* entworfen worden sind, dann ist es wahrscheinlicher, daß der Entwurf von allem Anfang an vier untere Karyatiden enthielt, und diese Meinung wird be-

stärkt, wenn Ottheinrich selbst diesen Entwurf beeinflußte. Denn das Schloßportal in Neuburg a. D., welches Ottheinrich früher, nur durch für seine Absicht unzureichende Kräfte, ausführen ließ, zeigt, wenn auch roh und ohne Figurenschmuck, die untere Einteilung des Portals am Ottheinrichsbau: vier Säulen tragen das Gebälk, die zwei innern umrahmen die breiten Torbogen, zwischen diesen und den zwei äußern stehen beiderseits schmale Nischen. Die Karyatiden bei *Rivius* aber sind ausnahmslos paarweise ein Mittelstück flankierend gedacht, und die beiden männlichen, welche am Ottheinrichsbau verwendet wurden, zeigen dieses Mittelstück sogar in Gestalt eines Portales neben sich auf der Innenseite.

Nach Leitsatz VI ist *Colin* erst an den Bau gekommen, als ein zur Ausführung reifes Projekt schon vorlag, das infolge seines Eintritts gewisse Änderungen erfahren haben mag, das aber seinetwegen sicher nicht ganz und gar umgeworfen wurde. Gemäß Leitsatz VI war ferner die Fassade nach dem alten Projekt im großen ganzen so weit gefördert, daß man an den Aufbau gehen konnte. Der größere Teil der Steinhauerarbeit lag wohl schon im Hofe zum Versetzen bereit, von der Bildhauerarbeit sicher der Triglyphenfries, der Fries mit der Meereswelle, aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Fensterverdachungen mit den Medaillons, die Fensterkrönungen und die reliefierten Schäfte der Pilaster für den II. Stock. *Colin* hat Heidelberg gleich nach dem Tode Ottheinrichs, also im Frühjahr 1559 und kaum viel später als ein Jahr nach dem Vertragsschluß, verlassen. Er hat demnach schon dann Ungeheures geleistet, wenn er mit seinen 12 Gesellen in einem oder einem und einem halben Jahre nur diejenigen Arbeiten fertig stellte, die der Vertrag erwähnt und von denen wir es also wissen. Wir wissen freilich auch, daß er der Mann dazu war. Von dem schon vorher Vorhandenen blieb jedoch die Gestalt der Fassade durchaus abhängig. Wegwerfen konnte man das alles nicht. Ferner beweist der Wortlaut des Vertrags, daß Ottheinrich die Fertigstellung des Baues aufs äußerste beschleunigt wissen wollte. Der gebietende Fürst hat sicherlich nicht noch Änderungen von derartigem Umfang zugelassen, daß sie das Fort-

schreiten des Baues in Frage gestellt hätten. Durch alle diese Umstände aber wird unsere frühere Folgerung bestätigt, daß zwei Perioden der Ausführung des Ottheinrichsbaues unterschieden werden müssen, diejenige der feineren Arbeit und richtigen Profilierung der skulpierten Architekturbestandteile, und diejenige einer groberen und ungeschulten Arbeit. Die letztere umfaßt die Fensterarchitekturen und Bestandteile des ersten Stocks, sie gehört der Zeit *Colins* an. Die erstere bezieht sich auf das Hauptsystem der Fassade. Nichts liegt näher, als wenigstens die Verschiedenheit der Ausführung aus dem Wechsel des Bildhauers zu erklären, und die bessere mit der Person des *Anthonj* in Verbindung zu bringen. Hinsichtlich des Entwurfes müssen wir die Frage noch offen lassen.

VIII. *Colin* war nicht als Architekt vorgebildet, sondern er war seines Zeichens Bildhauer, eigentlich Kleinplastiker, und ist ausschließlich als Bildhauer frühestens ganz kurze Zeit vor dem Vertragsschluß vom 7. März 1558 an den Ottheinrichsbau berufen worden.

Im Jahre 1562 arbeiteten die Bildhauer Gebrüder *Arnold* und *Bernhard Abel* aus Köln im Auftrage des Kaisers Ferdinand I. zu Innsbruck an einem Grabmale für Kaiser Maximilian I., zu dessen Reliefs der dritte Bruder *Abel, Florian,* Maler zu Prag, die Zeichnungen lieferte. Da sie mit der Arbeit nicht vorwärts kamen, wie sie vertragsmäßig verpflichtet waren, so suchten sie nach einer passenden Unterstützung, und *Arnold Abel* holte dazu den *Alexander Colin* aus seiner Vaterstadt Mecheln, von wo er zu Anfang des Jahres 1563 in Innsbruck eingetroffen ist. Denn im Juni 1563 sah Kaiser Ferdinand das erste der 24 prächtigen Marmorreliefs von der Hand *Colins,* und *Colin* brauchte zu jedem der Reliefs durchschnittlich nur die erstaunlich kurze Zeit von sechs Wochen. (Vergl. *Schönherr* in den „Mitteilungen“, Band II, S. 57—60.) Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch, daß *Colin* mit *Cornelius Floris* höchst wahrscheinlich in persönlicher Beziehung gestanden hat.

Schönherr meint nun, die *Abels* seien auf *Colin* „durch seinen Ruf" aufmerksam geworden. Die Sache liegt aber anders: sie kannten ihn schon, und zwar spätestens von Heidelberg her. Dort hatten nämlich die selben Gebrüder *Abel* für Ottheinrich ein Grabmal in der Kirche zum heiligen Geist errichtet, das damals sogar berühmter gewesen zu sein scheint, als der Ostpalast des Heidelberger Schlosses. An diesem Grabmal hat *Colin*, wie sich ergeben wird und wie *Koßmann* (1903 S. 9 und 1904 S. 18) mit Recht annimmt, mitgearbeitet. Wenn aber dies auch nicht der Fall gewesen wäre, so hätten sie ihn doch in Heidelberg kennen gelernt. Wahrscheinlicher jedoch ist, daß sie ihn und seine Befähigung schon früher kannten, und daß sie es waren, die *Colin* schon nach Heidelberg brachten. Aus seiner Tätigkeit am Ottheinrichsbau hätten sie ihn auch nicht als den unübertrefflichen Kleinplastiker kennen gelernt, der er schon vor seiner Innsbrucker Zeit gewesen sein muß, weil so etwas sich nicht auf einmal lernt. Das aber brauchten sie gerade. Darum ist die Annahme, *Colin* sei nach Heidelberg, wie nach Innsbruck, zunächst als Kleinplastiker, und zwar für das Grabmal in der Heiliggeistkirche, von den *Abels* berufen oder mitgebracht worden, aufs beste begründet. Sie wird unterstützt durch die Tatsache, daß für die lebensgroße oder größere menschliche Gestalt und für die Rundfigur sein Können bei weitem nicht in gleichem Maße ausreichte. Das ergibt sich aus den Mängeln der Fassadenstatuen und daraus, daß *Colin* an den Türgestellen volle Rundfiguren in Anwendung zu bringen durchaus vermieden hat. Nun geht aus einem Testamente Ottheinrichs, verfaßt zu Lauging im Jahre 1556 (Auszug bei *Koßmann* 1904 Beil. 3 S. 55), hervor, daß der Kurfürst seinen Verding über das Grabmal in Heidelberg mit den Abels geschlossen hatte. Von *Colin* spricht er nicht. Kaiser Ferdinand berief aber zu einer gleichartigen Arbeit wiederum die *Abels* und keinen andern Meister. Demnach wurden die *Abels* als die eigentlichen Meister des Heidelberger Grabmals überall angesehen. Die *Abels* müssen daher in erster Linie mit der Architektur beider Grabmäler befaßt gewesen sein, auf die sie sich in Innsbruck fast ganz beschränkten.

Colin wird ihnen also in Heidelberg ganz ebenso nur als Bildhauer zur Seite gestanden haben, wie später in Innsbruck, wo er seinen größten Ruhm erworben hat nicht als Architekt, sondern als ausführender Kleinplastiker nach Entwürfen anderer und von diesen in höchstem Grade abhängig. (Vergl. *Schönherr*, a. a. O., S. 70.) Diese Umstände deuten wiederum auf alles andere eher, als auf eine architektonische Urheberschaft *Colins* am Ottheinrichsbau, da ja gerade die Architektur beider Grabmäler von den Gebrüdern *Abel* besorgt worden ist. Jede dem *Colin* eingeräumte Mitwirkung an der Gestaltung der Fassade ist es, die dieser urkundlich feststehenden Tatsache gegenüber als hypothetisch erscheint, aber nicht umgekehrt unsere Ablehnung seiner Urheberschaft, wie die Colinfreunde behaupten. Was sein Sohn *Abraham Colin* im Jahre 1623, also fünfundsechzig Jahre später, in einer Bittschrift niedergeschrieben hat, daß nämlich *Alexander Colin* in Heidelberg in Arbeit gestanden habe „ain stattlichen Palast im Werk zu pauen", hat jenen Tatsachen gegenüber keine Beweiskraft. Es beweist nicht mehr, als daß der Sohn aus der Familienlegende diese Vorstellung von der Tätigkeit seines Vaters in Heidelberg geschöpft hatte. Daß sie durch eigene Äußerungen *Alexander Colins* veranlaßt worden sein mag, könnte unbedenklich zugegeben werden. Denn nach dem Umfang seiner Tätigkeit war dieser seit dem 7. März 1558 fraglos die künstlerische Hauptperson am Bau.

Immerhin bleibt die Möglichkeit bestehen, daß *Colin* ein Übergewicht über die kurfürstlichen Baumeister zu erringen verstanden hätte und daß er deshalb tatsächlich als der Architekt der letzten Bauperiode vor Ottheinrichs Ableben betrachtet werden dürfte. Man bemerke aber wohl, daß daraus mit unbedingter Beweiskraft gefolgert werden müßte, daß auf *Colin* die gesamte mangelhafte Architektur an der Fassade zurückzuführen sei. Denn die gute Architektur und die italienische Weise gehört dem älteren Hauptsystem der Fassade an. Diese Konsequenz würde mit der behaupteten niederländischen Eigenart der Fenster im ersten Stock aufs beste übereinstimmen. Ob sie den Colinfreunden besonders genehm wäre, lasse ich dahin-

gestellt, da es darauf nicht ankäme. Indessen widerspricht ihr zum Vorteil von *Colins* Künstlernamen der Umstand, daß auch die flämische Renaissance der italienischen nacheiferte und ihr um die fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts so nahe stand, wie die deutsche. (Vergl. *v. Bezold*, Abb. 17 und 52, S. 70, 71/72.) Wir werden auf diesen wichtigen Punkt bei der Giebelfrage zurückkommen.

Sicherlich falsch ist, was *Abraham Colin* in dem selben Schriftstück weiter noch behauptet hat, daß nämlich sein Vater von Kaiser Ferdinand I. selbst zu der Arbeit am Grabmal Maximilians berufen worden sei (vergl. *Schönherr*, a. a. O., S. 60). Aus dieser weiteren Unrichtigkeit geht aber recht deutlich hervor, daß es dem *Abraham Colin* in seiner Bittschrift eben darum zu tun war, die Bedeutung der Person seines Vaters in ein möglichst günstiges Licht zu setzen. Es läßt sich daher mit Fug annehmen, daß *Abraham Colin* bei der für uns in Betracht kommenden Stelle die Bedeutung seines Vaters für den Ottheinrichsbau lediglich übertrieben hat.

Kurfürst Ottheinrich hat im Februar 1556 nach dem Tode seines Oheims Friedrich II. sofort die Regierung angetreten und ist nach Heidelberg gekommen. Eines seiner ersten Privatgeschäfte muß die Bestellung des Grabmals in der Heiliggeistkirche bei den *Abels* gewesen sein. In diesem Zeitpunkt war *Colin* nach seinem von *Schönherr* (a. a. O., S. 55) angenommenen Geburtsjahr 27 Jahre alt. Nichts ist wahrscheinlicher, als daß der Kurfürst den jugendlichen Bildhauer erst dann von der Arbeit am Grabmal zu derjenigen am Ottheinrichsbau herübergenommen hat, nachdem er ihn dort kennen gelernt hatte, und daß er ihn nicht etwa selbst auf einen schon begründeten allgemeinen Ruf hin aus den Niederlanden hat kommen lassen. Bringen wir die Vorbereitungsarbeiten zu dem Grabmal im Jahre 1556 in Anschlag, so dürfte bis dahin wohl das Jahr 1556 und noch ein gutes Teil des Jahres 1557 verstrichen sein. Schon am 7. März 1558 aber, also ganz kurze Zeit nachher, wurde der Vertrag mit *Colin* über die „noch nicht vollendeten“ Bildhauerarbeiten am Ottheinrichsbau geschlossen.

IX. Der Vertrag vom 7. März 1558 war der eigentliche Anstellungsvertrag des *Colin*. Ein anderer Vertrag von ähnlicher Bedeutung ist vorher nicht mit ihm geschlossen worden.

Die zwei kurfürstlichen „Baumeister" stehen im Vertrage als solche dem „Bildhauer" *Anthonj* und seinem Nachfolger *Colin* gegenüber. Zusammen mit dem „Hofmaler" *Hans Besser*, dem „Pfeningmeister" *Sebastian Sattelmeyer* und dem „Bauschreiber" *Velten Schellhorn* repräsentieren sie die oberste Baubehörde, deren Vorsitz der Pfeningmeister führte, während die Baumeister und der Hofmaler beratende Stimme geführt haben und, wie der Bauschreiber, im Vertrage als Urkundspersonen aufgeführt sind. Der Vertrag ist ferner ungemein feierlich abgefaßt, und dieses deutet sofort darauf hin, daß es der Haupt- und Anstellungsvertrag war, der mit dem Künstler hier geschlossen worden ist.

Wenn man sich über den allgemeinen Charakter und das Wesen des Vertrages eine klare Vorstellung machen will, so genügt es nicht, daß man, wie es meistens geschieht, die darin für die Ausführung des „gehauenen Steinwerks" am Ottheinrichsbau im einzelnen maßgebenden Stellen liest, sondern man muß den ganzen Vertrag, und ganz besonders dessen allgemeine Bestimmungen, betrachten. Der Eingang ist gehalten wie bei einer Staatsaktion: „Zu wissen kundt und offenbar sey aller menniglichen" usw. Nach der Aufzählung der einzelnen Arbeiten kommen die allgemeinen Vertragsbestimmungen. Sie haben folgenden Inhalt: *Colin* soll die Bildhauerarbeiten auf eigene Kosten liefern. Dann folgt: „Und obgemelter Meister Alexander Bildthawer hat auch versprochen, bey seinen handtgegebenen Trewen unnd Glauben, von solchem Werck nit ab oder davon zu stehen, sonder Churfl. Gn. zu fürdern, es sei dann alles gehawen, vollendet und außgemacht". Alexander der Bildhauer soll die Bildhauerarbeiten machen und machen lassen genau wie sie aus den vorgelegten Planskizzen ersichtlich sind: „Daran gar unnd gantz in kein Wege, wie das Namen haben möchte, und an allen Orten alles gehawen Steinwercks kein Mangel erscheine, oder Alexander clagbar er-

funden werden, auch in kein Wege nit hindern, noch solches gehindert werde, fürnemmen, vnd wie solches geschehe, soll Churfl. Gn. Macht haben, an ihme die Verseumung zu erholen". Nochmals wird dann betont, daß *Colin* alles auf eigene Kosten herstellen lassen müsse. Dann kommt der Schluß des Vertrages, der mit allen Formalitäten eines hochwichtigen Vertragsinstrumentes ausgestattet ist, und hierauf erst noch die „Nota", statt der hier zu erwartenden Unterschriften.

Einen solchen Aufwand von Urkundspersonen und Formalitäten pflegt man nicht wegen einer Kleinigkeit zu machen. Wiederholt ist ausgedrückt, was der Kurfürst von *Colin* zu verlangen habe, vor allem, daß *Colin* das Werk mit allen Kräften fördern müsse, ohne Unterbrechung, widrigenfalls man ihn in Strafe nehmen oder schadensersatzpflichtig machen werde. In einem ersten Vertrage sind dergleichen Bestimmungen verständlich und in der Ordnung, ja sie gehören zur Sache und bilden so sehr die Regel, daß sie dem Vertrage dadurch geradezu den Stempel eines ersten und einzigen Hauptvertrages aufdrücken. In einem zweiten Vertrage, dem ein älterer erster vorausgegangen wäre, würden sie nur verständlich sein, wenn der Künstler durch früheres säumiges Verhalten positive Veranlassung zu einer besonderen Verpflichtung auf Fleiß und Eile gegeben hätte. Davon enthält jedoch der Vertrag selbst nichts, und diese Unterstellung widerspricht allem, was wir sonst von *Colin* wissen. Daß *Colin* durch bisherige säumige Arbeit Veranlassung dazu gegeben hätte, bei einem neuen Vertragsschluß besondere Maßregeln gegen die Wiederholung eines solchen Gebahrens zu treffen, widerspricht dem hervorstechendsten uns von ihm bekannten Charakterzuge, nämlich seiner leidenschaftlichen Arbeitslust.

Es ist nun von *Max Bach* u. a. (1896, S. 139/140) behauptet worden, daß vor dem Vertrage vom 7. März 1558 schon ein anderer Vertrag mit *Colin* bestanden habe. Der Vertrag vom 7. März 1558 zeigt nämlich das bekannte Postskriptum („Nota"), in welchem erst die 14 Statuen und „14" Fensterpfosten er-

wähnt sind, die von dem „vorigen Geding“ des Künstlers her übrig und deren Akkordpreise noch festzusetzen seien. *Bach* stützt seine Behauptung auf dieses Wort „vorig“. Das Wort beweist aber an sich gar nichts. Es heißt einfach „vorhergehend“ und kann daher ebensogut das gerade eben vorausgegangene Abkommen bezeichnen, wie ein früheres. Vor der „Nota“ nun kommt schon der formelle Schluß des Vertrages: daß darüber zwei Urkunden, nach „Kerffrecht“, beide aus einem in zwei Teile zerschnittenen Papier oder Pergament gefertigt worden seien, wovon jede der Parteien, der Kurfürst und *Colin*, ein Exemplar erhalten habe; „gegeben und geschehen“, und nun folgt die Wiederholung des Datums „anno LVIIj“. Damit war der Vertrag ganz so abgeschlossen, wie man es heute noch zu tun pflegt an der Stelle, auf welche unmittelbar die Unterschriften folgen. Die Unterschriften wurden nun jedoch nicht darunter gesetzt, sondern man einigte sich erst noch über den Inhalt der „Nota“, ehe *Colin* unterschrieb. Daraus folgt klipp und klar, daß man die schon geschlossenen Verhandlungen nachträglich wieder aufnahm und den Vertrag nun erst noch auf die Statuen und Fensterpfosten erstreckte. Ein solches Vorgehen ist höchst begreiflich. Denn man schloß den Vertrag zunächst ab über das unbedingt Notwendige. Die Statuen und Fensterpfosten konnte man vorläufig entbehren. Ein gewiegter Pfenningmeister mochte denken, daß man das Geld für die Statuen vielleicht besser sparen würde; kommt Zeit, kommt Rat; „keinesfalls schließe ich über die Statuen und Fensterpfosten ab, ehe mir der *Colin* nicht ganz mürbe und mit dem zufrieden ist, was ich ihm biete; sonst wird einfach nicht abgeschlossen“. Und das scheint dem Ehrnuest unnd wohlachtbar der Churfl. Pfaltz Pfeningmeister *Sebastian Sattelmeyer* denn auch gelungen zu sein.

Ich habe 1884 (vergl. *Alt* S. 8) aus diesen Umständen, ferner daraus, daß nach dem Wortlaut des Vertrags dem *Colin* alles Bildwerk übertragen wurde, das „zu dem neuen Hofbau vollends noch gehörig“ sei, den Schluß gezogen, daß unter dem „vorigen“ Geding nichts anderes zu verstehen sei, als der unmittelbar vorausgegangene Vertrag. Wollte man beweisen, wie

es bei den Gegnern dieser Auffassung der Fall war, daß *Colin* alle Skulpturen des ganzen Ottheinrichsbaues und schließlich diesen selbst geschaffen habe, dann war es erwünscht, ja notwendig, die Existenz eines älteren Vertrages zu behaupten. Ich fordere nun jeden auf, sich noch einmal mit tunlichster Unbefangenheit den Vertrag anzusehen und dann zu sagen, was das Natürlichere und Näherliegende ist, die Beziehung auf das gerade vorausgegangene oder auf ein älteres Abkommen. Ich glaube, wer durch die letztere Ansicht nicht schon voreingenommen ist, wird mir recht geben. Wenn *Koßmann* (1904, S. 20) gegen meine Auslegung anführte, daß man dann im Hauptgeding den Preis für die Statuen und Fensterpfosten mit zusammen 462 fl. „vergessen" haben müsse, als man dort den Akkordpreis auf 1140 fl. festsetzte, so ist dieser Einwand so vollkommen hinfällig, daß ich mich wundern muß, wie er erhoben werden konnte. Wie konnte man etwas „vergessen", über das man noch nicht einig war und vielleicht in diesem Augenblick noch garnicht beabsichtigte, einig zu werden?

Sprachliche Untersuchungen über das Wort „vollends", wie sie *Koßmann* (1904, S. 20) anstellt, sind gänzlich überflüssig. Was das Wort bedeutet, weiß jeder. Die Frage ist nur, ob es auf frühere Arbeiten des *Colin* oder auf Arbeiten eines anderen Meisters bezogen werden muß. Und angefangene Arbeiten eines Anderen sind ausdrücklich erwähnt.

Ein zweiter Einwand jedoch, den *Koßmann* an gleicher Stelle erhebt, ist von unleugbarem Gewichte, und daß ich ihn mir 1884 nicht machte, erkläre ich mir nur daraus, daß ich das entscheidende Wort in der Nota falsch gelesen hatte („ihm" statt „jetz"). Dort heißt es nämlich, daß *Colin* die Statuen und Fensterpfosten „jetz" auf eigene Kosten, um den Preis von je 28 fl. die Statuen und von je 5 fl. die Pfosten, hauen solle. Daraus folgert *Koßmann* mit einem Schein von Berechtigung, daß ein anderer Vertrag, und zwar ein Vertrag über diese selben Statuen und Fensterpfosten, schon früher bestanden habe, nach welchem *Colin* im Tagelohn arbeitete, während er „jetzt" die gleichen Arbeiten im Akkord übertragen bekommen hätte. Sagen

wir statt „im Tagelohn“: „als Angestellter“, so wird das Verhältnis etwas wahrscheinlicher; ein Mann, wie *Colin*, hat schwerlich „im Tagelohn“ gearbeitet. Ich erlaube mir jedoch demgegenüber in aller Bescheidenheit darauf hinzuweisen, daß dann ja die Statuen und Fensterpfosten, die doch ganz entschieden nicht eilten, früher vergeben worden wären, als das Wappen über der Einfahrt und die vier Säulen, deren man so dringend bedurfte, daß man ohne sie am ersten Stock der Fassade und an den Gewölben des ersten Geschosses garnicht bauen konnte; daß man also die dafür wichtigsten Bildhauerarbeiten bei der Berufung des *Colin* zuerst ganz außer Acht gelassen und nichts eiligeres zu tun gehabt hätte, als diejenigen Bildhauerarbeiten zu bestellen, deren man zuallerletzt bedurfte. Wir kennen aber *Colin* als einen fleißigen und ganz sicher auch vertragstreuen Mann. Wir wissen genau, daß er noch in höheren Jahren eine einmal übernommene Arbeit stets mit wahrem Feuereifer förderte, geschweige denn in jungen, als es ihm um Empfehlung und um einen schönen Auftrag zu tun sein mußte, auch wenn das Honorar kein sehr glänzendes gewesen wäre. Zur Änderung eines älteren Vertrags über die Statuen, Fensterpfosten und eventuell andere Arbeiten lag also vonseiten *Colins* sicher nicht die mindeste Veranlassung vor, und man hätte demnach auch den neuen Vertrag vertrauensvoll als Lohnvertrag abschließen können.

Nun könnte noch abgehoben werden auf den Satz der Nota: „Ihme dißmals auch eingeleibt, solches zu befürdern“. Dieser Einwand würde sich jedoch einfach dadurch erledigen, daß der Ton auf „auch“ zu legen ist: es wird *Colin* bei den Statuen und Fensterpfosten wiederholt eingeschärft „solches zu befürdern“, wie die im Haupttext genannten Arbeiten, so diese.

Wir haben daher genügende Veranlassung, zu fragen, ob das Wort „jetzt“ in der Nota nicht noch eine andere Deutung finden könne, als diejenige, welche ihm *Koßmann* gibt. Und dies ist der Fall. Man erwäge doch, daß dieses „jetzt“ tatsächlich das einzige Wort ist, welches im Sinne *Koßmanns* und *Bachs* verwertet werden kann, dem jedoch die äußere und innere Beschaffenheit des gesamten übrigen Vertrages entgegensteht.

Das verpflichtet denn doch zu der weiteren Erwägung, ob nicht dieses eine Wort irgendeinen Sinn haben könnte, der uns aus der vorliegenden Vertragskopie nicht mehr erkennbar ist, vielleicht mit ihrer Eigenschaft als bloße Abschrift zusammenhängt. Und beispielsweise könnte das Wort sich auf die unmittelbar vorausgegangenen hartnäckigen mündlichen Verhandlungen über den Preis der Statuen beziehen, wobei *Colin* etwa die Gelegenheit ergriffen hätte, die Anstellung auf festen Jahresgehalt zu verlangen, damit aber abgewiesen worden wäre, so daß nach einigem Hin und Her der Preis „jetzt" als Akkordpreis angenommen und festgesetzt wurde. Endlich könnte der Protokollführer bei schnellem Diktieren das nachfolgende „jedes" („jeds") für „jetz" verstanden und verkehrt niedergeschrieben haben, ohne daß dieser damals ganz unwesentliche Punkt nachher bemerkt worden wäre. Auf ein solches Wörtchen hin kann man die aus dem ganzen Zusammenhang eines Vertrages gegebene Auffassung desselben nicht in Frage ziehen oder umstoßen.

Immerhin könnte ja *Colin* in der kurzen Zeit, die für seine Tätigkeit am Ottheinrichsbau vor dem 7. März 1558 in Betracht kommen kann, möglicherweise schon einige Arbeiten hergestellt haben. Das Einzelverzeichnis der „Items" im Vertrage läßt ja tatsächlich eine ganze Reihe von Arbeiten unerwähnt. Auf solche, und zwar Probearbeiten, könnte sich denn auch das „jetz" in der Nota beziehen. Wollte man jedoch folgern, *Colin* sei zuerst nur wegen der Statuen und Fensterpfosten berufen worden, während an den sonstigen Arbeiten gleichzeitig noch andere Bildhauer tätig gewesen wären, so würde dem der Umstand widersprechen, daß *Colins* Spezialität Arbeiten in kleinem Maßstabe waren, daß vor dem 7. März 1558 ersichtlich Besseres in Bildhauerarbeiten geleistet worden ist, als nachher, daß vor dem 7. März 1558 auch ein Bildhauer tätig gewesen sein muß, der mit der italienischen Renaissance vertraut war, was bei *Colin* nicht der Fall war, und daß demnach garnicht verständlich ist, warum man dem Kleinplastiker *Colin* gerade die Statuen und Fensterpfosten übertragen hätte. Faßt man diese und alle sonst erheblichen Umstände mit dem Charakter und Wesen des Vertrages vom 7. März

1558 zusammen, so bleibt es dabei, daß dieser Vertrag der Hauptvertrag mit *Colin* und sein eigentlicher Anstellungsvertrag gewesen ist. Diesen Vertrag und keinen andern holte man herbei, als es sich im Januar 1604 wieder einmal um die Anstellung eines Bildhauers handelte, des *Sebastian Götz,* für den Friedrichsbau.

X. *Colin* hat alle im Vertrage aufgeführten Bildhauerarbeiten mit seinen Gesellen in der kurzen Zeit von höchstens fünfzehn Monaten fertiggestellt.

Im Februar 1559 starb Kurfürst Ottheinrich. „Weiln aber ir churf. g. in dem gächling erkrankt und in gott seligst abgleibt, das werk eingestellt, die Diener abgefertigt, mein Vater in seinen Heimat geraist" — so berichtet *Abraham Colin* unzweifelhaft den Tatsachen entsprechend im Jahre 1623 (vergl. *Schönherr* a. a. O. S. 60). Am 28. Juni 1559 nämlich schreibt Dr. *Mundt,* der englische Gesandte in Heidelberg, an Sir William Cecil, späteren Lord Burleigh, daß der neue Kurfürst Friedrich III. das Werk Ottheinrichs gemächlich und mit weniger Glanz und Pracht fortsetze; Ottheinrich habe an dem „von ihm begonnen" Bau „die renommiertesten Architekten, Bildhauer und Maler aus aller Herren Länder versammelt"; aber Friedrich III. habe „alle diese Musikanten und im ganzen etwa 200 solcher Kostgänger vom Hofe entlassen, im Bestreben, die Pfalz von Schulden zu befreien". (Vergl. „Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg" Band III, S. 30, Schloßregesten von *M. Huffschmid.*) Zu diesen Musikanten, wie der edle Herr die bildenden Künstler zu nennen beliebte, gehörte auch *Colin.* Denn von den „namhaftesten Bildhauern" ist ja gerade die Rede. Auch hätte man, um Geld zu sparen, zu allererst die Statuen entbehren können; sie waren also aller Wahrscheinlichkeit nach damals bereits fertig. Unterließ man es doch, eine Reihe von Bildhauerarbeiten am oberen Teil der Fassade zu vollenden, und begnügte man sich doch mit der rohen Blattanlage des Akanthus der Kapitelle usw. Im Jahre 1562 finden wir *Alexander Colin* anscheinend wieder seßhaft in seiner Vaterstadt Mecheln. (*Schönherr* a. a. O. S. 59/60.)

XI. Nicht nur die Fassade, sondern auch der Grundriß des vor *Colins* Eintritt geschaffenen Projektes war ausgezeichnet durch klassische Einfachheit und Größe.

Wenn wir einerseits feststellen konnten, daß *Colin* und die beiden kurfürstlichen Baumeister die italienische Renaissance nicht verstanden oder genügend beherrscht haben, so ist dazu andererseits noch der Nachweis erwünscht, daß an der Fassade stilsichere und einwandfreie Leistungen dieser Art in ausreichender Anzahl nachgewiesen werden, um ihr Vorkommen nicht aus bloßen Zufällen oder als eine Art von Misch- oder Übergangsstil erklären zu können. Wir haben auch diesen Nachweis bereits erbracht und daraus gefolgert, daß vor *Colin* jemand am Ottheinrichsbau tätig gewesen sein müsse, der der italienischen Renaissance kundig war. Wenn wir der ganzen Fassade einen klassischen Grundcharakter nachrühmen, so folgen wir dabei einem durch das ganze fünfteilige Fassadensystem und wesentliche Bestandteile namentlich der oberen beiden Stockwerke hinlänglich gerechtfertigten Gefühl. Was ferner den Grundriß des Ottheinrichsbaues betrifft, so habe ich 1884 (S. 18) nachgewiesen, daß im ursprünglichen Projekt die Mauer rechts vom Eingang und das durch sie gebildete schmale Vorzimmer — wenn man es so nennen will — nicht vorhanden, das Vestibül vielmehr symmetrisch und großräumig gedacht war, nicht unsymmetrisch und von wenig glücklichen Verhältnissen, wie heute. Beiläufig bemerkt, beweist dieser Umstand zwar nicht gerade, daß das Portal schon von allem Anfang an so breit entworfen wurde, wie es heute vor uns steht, ein Wahrscheinlichkeitsmoment aber bildet er dafür. Denn sonst hätte das Vestibül einen finstern Raum gebildet, und es ist selbst so groß und vornehm gedacht gewesen, daß hierin ein gewisser innerer Widerspruch wohl erblickt werden dürfte.

Ich habe im Jahre 1884 ferner nachgewiesen, daß die Zimmertüren rechts und die Saaltür links in einer Achse liegen sollten (vergl. *Alt* 1884 Abb. 11). *M. Bach* hat mir (1896) mit einiger Berechtigung meine damalige jugendlich-leidenschaftliche Redeweise vorgerückt, mit der ich das Kunstwerk hier gegen

erhobenen Tadel in Schutz nahm. Wichtiger als dieser Formfehler aber ist vielleicht, daß jene Tatsache von mir richtig beobachtet wurde; und das wenigstens hat *Bach* einräumen müssen, obgleich er sonst im Interesse der Autorschaft *Colins* an Herabsetzung meiner Arbeit vom Jahre 1884 das Mögliche geleistet hat; mit welchen Mitteln, darauf werde ich noch zurückkommen. Die Tatsache der nachträglichen Veränderung des Vestibüls ist sichergestellt 1) durch einen Entlastungsbogen links in der Mauer zwischen dem Vestibül und dem großen Saal, 2) durch die Lage der Tür in der östlichen (Kopf-) Wand vom Vestibül in den kleinen Saal („die Stube"), 3) durch den Umstand, daß die beiden Stirnseiten der nachträglich eingebauten Wand nicht im Verband gemauert sind mit den beiden Wänden, auf welche sie stoßen, sondern stumpf an diese angebaut sind. Die Änderung erfolgte aber zur Zeit des *Colin*. Dies ergibt sich aus folgendem: Das hintere Türgestell steht in der Mitte der Kopfwand, sobald man den Einbau entfernt. Es stammt von *Colin*. Gleich neben dem Portal rechter Hand, in den Einbau selbst vermauert, steht ein Türgestell, das ebenso unbestritten von *Colin* herrührt, wie dasjenige in der Kopfwand. Da ferner die Anlage des kassettierten Tonnengewölbes offenbar die ursprüngliche und nicht auf eine spätere Änderung zurückzuführen ist, so folgt, daß auch sie schon der Zeit des *Colin* angehört.

Beseitigen wir nun den Einbau aus dem Vestibül und verbinden wir mit der nunmehr gewonnenen Vorstellung des ersten Grundrisses die ungefähr mögliche Vorstellung der ersten Fassade, so tritt vor unser geistiges Auge ein hoheitsvolles Ganze, das durch die besprochene Zutat eine nicht unerhebliche Einbuße erlitten hat. Daß die künstlerische Verschlechterung des Vestibüls aus praktischen Gründen vom Bauherrn selbst gewünscht worden ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Dafür trifft *Colin* also keine Verantwortung. Ich habe dies aber auch nirgends behauptet, wie mir *M. Bach* (1896 S. 140) in die Schuhe schob. Jedoch auch dem Bauherrn kann man deshalb keinen Vorwurf machen. Die Zutat erwies sich eben einfach als unumgänglich. Weil man zuerst der rein künstlerischen Absicht folgte, hatte man nicht daran gedacht, daß es an jedem passenden Raum für Dienerschaft und Türhüter mangle.

XII. Der geistige Urheber und Bauherr des Ottheinrichsbaues war Kurfürst *Ottheinrich*, und nicht sein Vorgänger Friedrich II.

„Ottheinrich“ — so schrieb er sich und wurde er von den Zeitgenossen genannt, nicht „Otto Heinrich“.

Die Frage, ob wirklich er den vor uns stehenden Bau ins Leben gerufen habe, oder nicht, vielmehr sein Vorgänger Friedrich II., ist erstmals von mir (1884 a. a. O. S. 1 ff.) aufgeworfen worden. Sie mußte nach aller wissenschaftlichen Methode gestellt werden, weil ein Zweifel immerhin möglich und bestimmte Veranlassung dazu gegeben war, sodann weil die Person des Bauherrn für die Frage nach der ersten Gestalt des Bauwerks und nach dem Künstler von Belang ist. Ich habe jene Frage 1884 verneinend beantwortet und komme auf diese Ansicht mit Entschiedenheit zurück, nachdem in neuester Zeit Friedrich II. durch *Koßmann* und *Haupt* zum Bauherrn erhoben worden ist.

Eine vollkommen feststehende Tradition bezeichnet Ottheinrich als den Bauherrn. An seiner Berechtigung, sich inschriftlich und durch sein Bildnis an dem Bauwerk selbst so zu bezeichnen, ist weder bei seinen Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern noch bis in die neueste Zeit irgendein Zweifel laut geworden. Wer eine derart feststehende Tradition zu beseitigen und Ottheinrich der geistigen Urheberschaft an dem Kunstwerke zu berauben unternimmt, der muß zwingende Beweise für die Urheberschaft eines Andern beibringen.

Die besondere Veranlassung zur Untersuchung dieser Frage hat *Thomas Allfried Leger* gegeben durch eine Bemerkung in seinem „Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses“, I. Auflage 1815 und weitere 1819, 1837 und 1849. (Vergl. *Alt* 1884 S. 1 und *Koßmann* 1904 S. 8 ff.) Er äußert nämlich darin die Vermutung, daß bereits Friedrich II. eine Verbindung seines „neuen Hofes“, des sog. Gläsernen Saalbaues, mit dem südlich gegenüberliegenden Bau Ludwigs V. geplant habe. Weiter ging *Leger* nicht. Er unterscheidet sich darin, wie wir sehen werden, von *Koßmann* und *Haupt*. Die in der Zwischenzeit nicht zugänglich gewesenen Beweismittel für *Legers*

Ansicht sind dank den vereinten Bemühungen der um die Sache verdienten Archivare zu Heidelberg und Straßburg in unseren Besitz gelangt und in den „Mitteilungen“ von *Zangemeister* und im „Neuen Archiv“ von *Huffschmid* veröffentlicht worden. Wir können uns daher heute ein eigenes Urteil bilden und brauchen den Vermutungen *Legers* keine quellenartige Bedeutung mehr beizumessen, wie es *Koßmann* (1904 S. 8—13) tut.

Leger folgerte seine Vermutung 1) aus Beobachtungen, die er an den Schloßruinen selbst gemacht hatte, 2) aus einem Briefe Friedrichs II. vom 27. September 1555, wonach es diesem damals „eine große Angelegenheit war, die angefangenen Gebäude durch seinen Werkmeister Jakob Haidern baldmöglichst vollendet zu sehen“. *Leger* bezieht den Brief auf einen an der Stelle des jetzigen Ottheinrichsbaues geplanten Palast, der infolge des Todes Friedrichs II. nicht zur Ausführung gelangt sei. Er begründet seine Ansicht ferner mit folgenden Behauptungen: Friedrich II. habe das Treppentürmchen am Gläsernen Saalbau in dieser Absicht gegenüber demjenigen des Ludwigsbaues errichtet, „um beide später durch einen Hauptflügel zu verbinden“. „Deshalb“ habe er auch den Apothekerturm errichtet, den *Leger* „Bibliotheksturm“ nennt. *Leger* verbindet damit die weitere Behauptung, Friedrich habe die Bibliothek darin aufgestellt. Schon Friedrich habe „die zarten Bildnereyen“ aus dem Süden Europas „herbeygerufen“, die dann Ottheinrich „gleich Blumen des Frühlings in üppiger Fülle aus Heidelbergs Boden hervorsprossen ließ“. Wahrscheinlich sei die Rückseite des Ottheinrichsbaues noch von Ottheinrichs Vorfahr Friedrich II. übrig.

Die Beziehung des Briefs Friedrich II. auf einen Ostpalast des Schlosses ist jedoch eine Willkürlichkeit, und alle weiteren Vermutungen *Legers* sind Erzeugnisse seiner Phantasie. Dennoch hat sich *Leger* nicht bis zu der Behauptung verstiegen, der Ottheinrichsbau habe Friedrich II. zum Urheber.

Was zunächst den Brief betrifft, so handelt derselbe von der Aufhebung einer Sperre, welche die Straßburger Steinmetzenzunft über den Werkmeister Friedrichs II., *Jakob Heyder*, verhängt hatte. Infolgedessen bekam dieser nämlich nicht den für

gewisse Bauten Friedrichs erforderlichen Zuzug von Gesellen, was dem Bauherrn natürlich nicht angenehm war. Friedrich schreibt nun an den Rat der Stadt Straßburg um Abhülfe. In dem Brief findet sich folgende Stelle: Heyder (damals „Haider" geschrieben) werde durch das Gebahren der Straßburger Zunft nicht allein persönlich benachteiligt, sondern auch „unsere Gebäu, die wir ihm noch bei diesen Wettertagen, solange sie sich noch ausführen lassen, ohne Verzug zu errichten befohlen haben, werden durch solche Verhinderung in merklichen Schaden und Unkosten gesetzt". Friedrich II. schrieb am 27. September 1555, bei Herannahen des Winters. Seine Absicht war also, irgendwelche Gebäude noch vor Eintritt der Winterkälte unter Dach oder sonst zu gesichertem Ende zu bringen. Wäre dies der Ostpalast gewesen, so hätte demnach Ottheinrich denselben im Frühjahr 1556 bereits unter Dach angetroffen. Das ist grenzenlos unwahrscheinlich, richtiger unmöglich. Aber vielleicht war es ein Pferdestall oder eine Waschkammer.

Leger meint nun ferner, Friedrich II. habe zur Vorbereitung der Erbauung seines Ostpalastes den „Bibliotheksturm" errichtet. Das ist erstens sinnlos und zweitens falsch. Es handelt sich um den „Apothekerturm". „Bibliotheksturm" hieß er nicht, und die Bibliothek war nie darin aufgestellt. Auch das hat *Leger* bloß gemutmaßt und dann als Tatsache berichtet. Was aber die Erbauung des Apothekerturms für einen Zweck zum Ottheinrichsbau gehabt haben sollte, das ist nicht einzusehen. Wenn man eilig einen Palast errichten will, so baut man doch nicht erst einen „Bibliotheksturm mit vielen Fenstern". Daß aber Friedrich II. den Apothekerturm errichtet habe, ist ein Irrtum (vergl. *v. Oechelhaeuser* 1902 S. 170). Friedrich II. soll nach *Leger* ferner das Treppentürmchen „in der Absicht etc." errichtet haben. Das ist frei erfunden: es gehörte als ursprünglicher und notwendiger Bestandteil zum Gläsernen Saalbau. Daß endlich die Rückseite des Ottheinrichsbaues noch von Friedrich II. herrühre, ist wiederum eine bloße Vermutung *Legers*. Darauf verfiel *Leger* wohl deshalb, weil sie auf der alten (äußeren) Wallmauer errichtet ist.

Was *Koßmann* den Vermutungen *Legers* hinzufügt, sind Folgerungen aus Zuständen des Gemäuers (S. 12 und 13 a. a. O.). An der Richtigkeit der ihnen zugrunde liegenden Beobachtungen brauchen wir nicht zu zweifeln; es sind offenbar die selben wie diejenigen, welche auch *Leger* zu seinen Vermutungen veranlaßt haben. Eine urkundliche Quelle (deren Abhandenkommen *Koßmann* S. 13 mit Recht bedauert) hatte *Leger* für diese Tatsachen offenbar nicht. Allein da wir über die Entstehungszeit und das gegenseitige Verhältnis der am Apothekerturm und am Bau Ludwigs V. nachweisbaren, höchst komplizierten Veränderungen des Mauerwerkes, durch welche nach *Koßmann Legers* Vermutungen bestätigt werden, nichts ausreichendes wissen, so sind sie als Beweismaterial verdächtig und Schlußfolgerungen daraus gewagt, ja unstatthaft. Das bezeichnete Material ist aber alles, was *Koßmann Legers* Ausführungen hinzuzufügen hat. Endlich und hauptsächlich würde das in der Sache, auf die es ankommt, garnichts beweisen. Denn darauf kommt es an, wer der geistige Urheber des bestehenden Ottheinrichsbaues ist, und nicht darauf, ob jemand vorher schon eine Verbindung des Gläsernen Saalbaues mit dem Ludwigsbau zu errichten begonnen habe. Dennoch behauptet *Koßmann* auf dieses Material hin und gegen alle entgegenstehenden Erwägungen, die er freilich nicht macht, daß „hiernach an der Planung und Begründung des Otto Heinrichsbaues durch Kurfürst Friedrich II. nicht mehr zu zweifeln“ sei.

Bei *Haupt* scheint mir — natürlich vollkommen redlicherweise — ein stiller Wunsch der Vater des gleichen Gedankens gewesen zu sein. Es handelte sich dabei offenbar um seine Hypothese, daß *Peter Flötner* der künstlerische Urheber des Fassadenprojektes sei. *Peter Flötner* aber starb schon am 23. Oktober 1546, und wenn man *Flötner* zum Schöpfer des Ottheinrichsbaues stempeln will, so könnte demnach Ottheinrich nicht der Bauherr gewesen sein. *Haupt* hatte die Frage früher zugunsten Ottheinrichs beantwortet (vergl. 1902 S. 14 bis S. 87). Erst während der Niederschrift seiner Arbeit ist, wie man deutlich verfolgen kann, eine Wandlung seiner Ansicht eingetreten in dem selben Maße, in welchem ihm *Peter Flötner* in den Vorder-

grund trat (vergl. 1902 S. 88ff.); 1904 steht er dann völlig auf der Seite Friedrichs II. Seine Gründe sind (1902): a) Der Gläserne Saalbau habe in der rückwärtigen Hälfte seiner Front gegen den Hof zu eine sonst unverständlich geringwertige Architektur besessen; b) das Untergeschoß des Ottheinrichsbaues weise Steinmetzzeichen auf aus der Zeit Ludwigs V.; c) es finde sich „kein historischer Anhaltspunkt dafür, daß Ottheinrich den Bau von Anfang an erdacht und begonnen habe" (sic!); d) es werde durch *Leodius* über eine unmäßige Baulust Friedrichs II. berichtet, die doch mit dem Gläsernen Saalbau nicht erschöpft gewesen sein könne (vergl. unten i); e) von Ottheinrich lese man dergleichen nirgends (?); f) es seien deutlich zwei Bauperioden zu unterscheiden; g) die Regierungszeit Ottheinrichs reiche nicht aus, um die Herstellung des Baues seit seinem Beginn zu fassen. *Haupt* hat 1904 (S. 12ff.) dem noch beigefügt: h) Ottheinrich sei garnicht der bedeutende Mann gewesen, für den man ihn halte; umgekehrt sei Friedrich II. ein bedeutender Herrscher und großer Humanist gewesen; i) Friedrich II. habe zwar an nicht weniger als 10 Orten sich Schlösser erbaut; allein die Bauten am Jettenbühel, d. i. auf dem Heidelberger Schloßhügel, preise *Leodius* „an erster Stelle"; k) der Gläserne Saalbau könne nur als Stück einer größeren Anlage, „einer großartigen, die Ecke des Schloßhofes im rechten Winkel umfassenden Baugruppe, gedacht gewesen sein". *Haupts* Begeisterung für Friedrich II. steigt 1904 von S. 14 bis S. 18, um in die Sätze auszuklingen: „Dort, wo die große Lücke war, mußte die gewaltige Masse eines Prachtpalastes erstehen, von der Süd- und Westsonne vergoldet, herrlich, wie sich Kaiser Karl jenen auf der Alhambra erbaut hat"; „und im Winkel dazu und dahinter zur Ausfüllung bis zum achteckigen Turme dann (sic!) die stattliche Gläserne Halle", als Sammlungsgebäude, „das herrlichste Dokument literarischen und künstlerischen Mäcenatentums". . . . .

Kein einziger dieser Beweisgründe ist stichhaltig: a) ist unrichtig. Der Bau Friedrichs II. mochte östlich vom Treppenturm weniger reich erscheinen, als westlich; aber vernachlässigt in üblem Sinne war er nicht. Die verschiedenartige Behandlung zweier Gebäudehälften beweist an sich nichts in

jener Zeit. Zudem gab es einen vernünftigen Grund für die verschiedenartige Behandlung, den wir unten bezeichnen werden. b) Die Steinmetzzeichen beweisen nichts. Es können, wie *J. Koch* und *F. Seitz* mit Recht vermutet haben, alte Quadern verwendet worden sein; es können auch noch Steinmetze aus der Zeit Ludwigs V. dagewesen sein. Ja, dieses letztere Argument führt *Haupt* (1904 S. 19) selber an, um das Vorhandensein solcher Steinmetzzeichen unter Friedrich II. zu erklären. Warum es dann nicht auch für Ottheinrich, d. h. für vielleicht ein halbes Jahrzehnt später, gelten sollte, ist nicht abzusehen. Ludwig V. starb 1544, also nur 12 Jahre vor Ottheinrichs Thronbesteigung. c) Daß sich „kein historischer Anhaltspunkt“ für Ottheinrichs Urheberschaft finde, bedarf wohl keiner Widerlegung und enthält überdies eine unzulässige Umkehrung der Beweislast. d) Daß die Baulust Friedrichs II. nicht durch den Gläsernen Saalbau erschöpft worden sein könne, dieses Argument widerlegt *Haupt* selbst durch i). e) würde nichts beweisen, stimmt aber auch nicht: Ottheinrich hat bekanntlich schon als Pfalzgraf gebaut und gesammelt, bis er bankerott wurde. f) beweist nichts. Man kann zwei Bauperioden auch unter Ottheinrich allein annehmen und hat dazu guten Grund. g) Die Zeit vom Frühjahr 1556 bis dahin 1558 sei nicht ausreichend gewesen für das vor 1558 am Bau Geschehene: diese Behauptung ist unzutreffend und soll noch besonders erörtert werden. h) Daß Ottheinrich garnicht so bedeutend gewesen sei, wohl aber Friedrich II. — diese Behauptung ist die unhaltbarste von allen. Ich überantworte sie den berufenen Historikern zur Widerlegung. *Haupt* stellt die Dinge auf den Kopf, wenn er Ottheinrich gegen Friedrich II. herabsetzt. i) Daß *Leodius* „die Bauten“ Friedrichs II. in Heidelberg „an erster Stelle preise“, ist falsch. *Leodius* hat zwar sehr viel über andere Bauten Friedrichs II., aber leider recht wenig über dessen Bauten auf dem Jettenbühel und garnichts über den Plan eines Ostpalastes daselbst berichtet, obgleich er erst im letzten Lebensjahr seines Fürsten und Herrn Friedrichs II., den er stets begleitete, die Feder aus der Hand gelegt hat. (Vergl. die verdienstliche Zusammenstellung aller hierher gehörigen Regesten aus *Leodius* bei *Koßmann* 1904 S. 51, Beil. 1.) Daß

der Gläserne Saalbau nicht zu selbständiger Existenz bestimmt gewesen sein könne, ist unzutreffend. Er war nicht nur groß genug, um für sich zu bestehen, sondern dieser mächtige, wenn auch notgedrungen verhältnismäßig schmale und lange Bau hat für sich bestanden, als ein in sich selbst abgeschlossenes Gebäude. (Vergl. die Abhandlung von *F. Seitz* in den „Mitteilungen" Band I S. 242ff., mit Abbildung.)

Endlich stellt *Haupt* eine Beziehung Friedrichs II. zu Peter Flötner her dadurch, daß dieser dessen Medailleur gewesen und in größerem Umfang von ihm beschäftigt worden sei (1904 S. 75/76). Aber wenn man aus der Bestellung von Medaillen auf die Urheberschaft *Flötners* am Ottheinrichsbau schließen dürfte, so würde dieses Verhältnis weit mehr für Ottheinrich, als für Friedrich II. sprechen. Die Medaillen Friedrichs II. und seiner Gemahlin, welche *Haupt* seiner Arbeit von 1904 vorangestellt hat, sind nämlich nach dem Urteil gewiegtester Kenner keine Arbeiten *Flötners*, und es ist unsicher, ob *Flötner* für Friedrich überhaupt tätig war. Dagegen steht fest, daß *Flötner* für Ottheinrich nicht weniger als sechs Medaillen geschnitten hat (vergl. *Conrad Lange*, „Peter Flötner" S. 112). Das Verhältnis spricht, wie man schwerlich bestreiten wird, so auffallend auch hinsichtlich des allgemeinen Kunstinteresses zugunsten Ottheinrichs, daß man sich versucht fühlt, zu fragen, ob nicht vielleicht Ottheinrich schon das ganze Kunstinteresse seines Oheims inspiriert habe. Tatsache ist, daß Ottheinrich sich bereits zu Lebzeiten Friedrichs II. für die künstlerischen Dinge in Heidelberg lebhaft interessierte. Denn Ottheinrich schreibt im Oktober 1548 aus Weinheim bei Heidelberg an seinen Schloßhauptmann in Neuburg a. D., er möge den Kunstschlosser Hans Mauerer von dort veranlassen, in die Pfalz überzusiedeln, er wolle ihn da „wohl unterbringen". (Diese und andere Entdeckungen von Dr. *Hans Rott* in Heidelberg harren noch der Veröffentlichung.)

Nachdem wir nun die mangelnde Beweiskraft des gesamten Beweismaterials von *Koßmann* und *Haupt* dargetan zu haben glauben, kommen wir zu dem, was sich positiv gegen die *Koßmann-Haupt*'sche Ansicht anführen läßt. Wie

schon bemerkt, hätten diese beiden Gelehrten ja die Beweislast, wenn sie die bestehende Tradition umstoßen wollen. Dieser Beweis ist ihnen in keinem einzelnen Punkte gelungen. Eine Beweisführung wird aber dadurch nicht stärker, daß man solche mangelhaften Beweismittel häuft. Eigentlich wird diese ganze Beweisführung schon durch die eine Tatsache umgestoßen, daß *Leodius*, der sonst von allen Planereien seines Herrn pünktlichen Bericht erstattet, daß dieser *Leodius* von einem Plane Friedrichs II., der über den Gläsernen Saalbau hinausgegangen wäre, nichts berichtet und nichts weiß.

Dazu kommt aber noch anderes Material von genügendem Umfang und Gewicht, daß es die Widerlegung der *Koßmann-Haupt*'schen Ansicht, die schon in dem Schweigen des *Leodius* gefunden werden darf, zu einer vollständigen macht.

Ein Wappen an der Loggia des Gläsernen Saalbaues zeigt die Jahreszahl 1549. Allein der Bau ist nicht in diesem Jahre fertig geworden. Vielmehr haben 1551 noch die Gipser darin gearbeitet (vergl. *Memminger*, Württemb. Jahrb. 1826 S. 105). *M. Bach* setzt die Vollendung des Baues erst in das Jahr 1555 (a. a. O. S. 133). Woher er dieses Datum hat, weiß ich nicht; vielleicht bezog er die Straßburger Korrespondenz Friedrichs II. auf den Gläsernen Saalbau. Die Angelegenheit mit den Straßburgern spielte allerdings bis zum Januar 1556; aber die Winterkälte konnte diesem Bau wohl schon lange nichts mehr anhaben. Indessen ist es, wenn die Gipser noch 1551 im Bau waren, garnicht unwahrscheinlich, daß die Fertigstellung des Inneren sich bis zum Jahre 1555 hinzog, und immerhin möglich, daß Friedrich II. die Winterkälte nur zum Vorwand nahm, um die Aufhebung der neuerdings gegen *Heyder* gerichteten Sperre zu beschleunigen. Die Vollendung des Baues muß sich zwar sehr schleppend vollzogen haben, das Äußere des Gläsernen Saalbaues ist aber bis zur letzten Ecke fertig geworden, wie die Ruine beweist und die Bauräte *J. Koch* und *F. Seitz* auch wiederholt bestätigt haben. Anfangs Februar 1556 starb Friedrich II. Dieser Fürst müßte also nach äußerer Fer-

tigstellung des Gläsernen Saalbaues — eines Bauwerks, das ihn während mindestens sieben Jahren seiner Regierung beschäftigt hatte — noch einen neuen Plan gefaßt haben, der eine teilweise Zerstörung des eben fertig gewordenen Gebäudes, nämlich die Zerstörung des Vorderteils seiner östlichen Hälfte mit den dort belegenen Galerien bedingte. Bei der Gemütsart des Kurfürsten wäre dies nun freilich an sich nicht gerade unmöglich. Von der Hand zu weisen aber ist jedenfalls, daß dem Kurfürsten Friedrich II. ein Projekt *Peter Flötners* zu diesem neuesten Bau vorgelegen hätte. Denn dann müßte dieser Fürst ja so ganz unsinnig verfahren sein, den Gläsernen Saalbau zu vollenden, obgleich er das Projekt zum Ottheinrichsbau schon besaß, und zwar spätestens seit dem Jahre 1546! Denn damals schon starb *Peter Flötner*.

Was nun die Bauzeit betrifft, so liegt die Sache für den Ottheinrichsbau vor dem 7. März 1558 gerade umgekehrt, wie *Haupt* (s. oben unter g) meint und vor ihm schon andere ohne stichhaltigen Grund behauptet haben.

Man denke: seit Februar oder März 1556 sitzt auf dem Schlosse zu Heidelberg ein Fürst, der zwei Jahre später, nämlich bei Abschluß des Vertrages mit *Colin*, sich nicht genugtun konnte in der Beschleunigung der Bauarbeiten. Ist es nun wahrscheinlich, daß er in den ersten zwei Jahren ruhigeren Gemütes einem langsamen Fortschreiten des Baues zugesehen hätte? Wir haben bewiesen, daß am 7. März 1558 mit dem Aufbau des ersten Stockwerks am Ottheinrichsbau gerade erst begonnen wurde. In den vorausgegangenen beiden Jahren mußte demnach nicht mehr geschehen, als 1) die Erbauung des Untergeschosses (zum Teil aus vorhandenen, vielleicht schon zur Zeit Ludwigs V. bearbeiteten Quadern), 2) die Herstellung der Steinmetzarbeit für die Fassade und 3) die Herstellung einiger Bildhauerarbeiten. Die letzteren scheiden aus, als von einem besonderen Künstler und seinen Gesellen herrührend, der sie in 15—18 Monaten bequem bewältigen konnte. Aber auch 1) und 2) konnten nebeneinander hergehen. Alles in allem bleibt nur die Steinmetzarbeit für den größeren Teil der Fassade (nämlich für das erste, zweite

und etwa die Hälfte des dritten Stockwerks) in Rechnung zu ziehen. Ein Maurerjahr in der Pfalz hat durchschnittlich zehn Monate. Wenn der Kurfürst mit einem fertigen Projekte von Neuburg nach Heidelberg kam — und, wie wir später finden werden, spricht nichts gegen, alles für diese Tatsache, — so hatten die Steinmetzen, wenn sie im Freien arbeiteten, bis zum 7. März 1558 zwanzig Monate, falls sie aber, wie anzunehmen, in Hütten arbeiteten, vierundzwanzig Monate Arbeitszeit zur Verfügung. Und in einem solchen Zeitraum sollte man die Werksteine für zweieinhalb Stockwerke einer Fassade, wie derjenigen des Ottheinrichsbaues, nicht herstellen können? dazu etwa noch die sechs Pilasterfriese, die Triglyphen und die Kapitelle des zweiten Stockes? Nicht fertig bringen, wenn ein Fürst hinter den Bauleuten steht, der Eile hat? Heutzutage machen wir das in fünf Monaten, wenn es not tut in drei, und es ist unerfindlich, worin hier ein Unterschied zwischen heute und damals bestehen sollte. Denn die Technik des Steinbaues war damals keine andere, als heute. Jene Behauptung wäre unmöglich aufgestellt worden, wenn man sich der feststehenden Tatsache erinnert hätte, daß wenig später ein Werk wie der Friedrichsbau in rund 2 und $^{3}/_{4}$ Jahren unter Dach gebracht worden ist, nämlich in der Zeit vom 3. Juni 1601 bis zum Frühling 1604. Und dort wird von einer besonderen Beschleunigung nirgends berichtet, während die beiden gewaltigen Fassaden des Friedrichsbaues an Umfang und Schwierigkeit der Herstellung die eine des Ottheinrichsbaues weit übertrafen.

In den uns erhaltenen Urkunden, Berichten der Zeitgenossen und Aktenstücken fehlt jeder Hinweis darauf, daß nicht Ottheinrich, sondern Friedrich II. den Bau ins Leben gerufen habe. Auch aus den Verhandlungen über die Herstellung der Statuen zum Friedrichsbau geht nichts dergleichen hervor, Verhandlungen, welche doch gerade zur Vorlage jener Kopie des Vertrages vom 7. März 1558 geführt haben, dessen Wortlaut uns dadurch gerettet worden ist. Der Bau wird einfach als „Ottheinrichs Baw“ bezeichnet. Dagegen besitzen wir eine Urkunde von höchstem Gewicht, die ausdrücklich besagt, daß der Bau

von Ottheinrich begonnen worden, und implicite, daß er von ihm auch geplant worden ist, nämlich den schon angeführten Brief des englischen Gesandten Dr. *Christoph Mundt* in Heidelberg an den späteren Lord *Burleigh* vom 28. Juni 1559. Dieser besagt folgendes: «Otto Henry had begun at Heidelberg a magnificent and sumptuous building, for wich he assembled from all parts the most renowned artists, builders, sculptors and painters», etc. etc. (*Kluckhohn*, Briefe Friedrichs des Frommen, 1, 82f.). Ottheinrich, so sagt also Dr. *Mundt*, hat den Bau begonnen; er hat ihn nicht nur begonnen, sondern er war es auch, der zum Zwecke der Errichtung dieses Bauwerks die namhaftesten Künstler aus aller Herren Ländern versammelte. Wie man diesen, drei Jahre nach Beginn des Baues und drei Monate nach dem Tode Ottheinrichs verfaßten Bericht eines Staatsmannes, der, seiner Stellung nach zu urteilen, wohlunterrichtet gewesen sein muß, mit der einfachen Bemerkung aus der Welt zu schaffen glauben kann, „der Herr Kavalier sei eben in diesem für ihn nebensächlichen Punkt nicht gut unterrichtet gewesen" (*Koßmann* 1904 S. 32), das verstehe ich nicht. Keineswegs nebensächlich war ihm dieser Punkt, sondern er gehörte zur Sache selbst, nämlich zu dem Bericht über die Sparsamkeit Friedrichs III. im Gegensatz zur Verschwendung Ottheinrichs. Aber wenn dieser Punkt sogar nebensächlich gewesen wäre, so lautet die Aussage des Dr. *Mundt* so bestimmt und klar, daß nicht die geringste Handhabe gegeben ist, um an ihr drehen oder deuteln zu können. Wenn sie Lügen gestraft werden sollte, dann müßte man Zeugnisse beibringen, welche das vorliegende an Gewicht überträfen. Solche Zeugnisse liegen aber nirgends vor, und ebensowenig andere Beweismittel, die zur Widerlegung der Aussage des Dr. *Mundt* auch nur entfernt geeignet erscheinen.

Ottheinrich hat in der Zeit, da er als Pfalzgraf zu Neuburg an der Donau hauste, schon als junger Mann, Sammlungen anzulegen begonnen. Im Jahre 1527, also in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre, finden wir bei ihm als Berater in Bausachen einen Baumeister Ludwigs V., den Gotiker *Opfrigheim*. Das Innere des neuen Schloßflügels, den er errichtete, wird jedoch

bereits nach italienischer Weise ausgestaltet. Auch das Portal und die Dekoration des Gewölbes der Toreinfahrt beweist, daß Ottheinrich die Einführung des neuen Stiles nach Kräften anstrebte, nur eben mit unzulänglichen Kräften. Man kann sich denken, wie wenig ihn diese Sachen später befriedigten. Aber das Mobiliar war tadellos ausgeführt in dem neuen Stil, wie die im Bayerischen Nationalmuseum noch vorhandenen Sachen beweisen. Welchen Ruf als Kunstfreund muß der Pfalzgraf ferner gehabt haben, wenn der Magistrat von Nürnberg das berühmte *Vischer*'sche Gitter, das die Fugger für die Annakapelle zu Augsburg bestellt aber nicht abgenommen hatten, schleunigst ankaufte, um es nicht in Ottheinrichs Hände kommen zu lassen! Er bestellt, stets bei hervorragenden Meistern, ein Marmorrelief mit der Kreuzigung Christi, gemalte Fenster für die Kapelle zu Grünau, prachtvolle geätzte Rüstungen. Er verkehrt mit *Hans Sebald Beham* und *Bartel Beham* und läßt sich vom letzteren malen. Er läßt eine deutsche Bibel mit Miniaturen ausmalen. Er gründet eine Gobelinweberei, welche vielbewunderte Teppiche nach Entwürfen von Künstlerhand lieferte. Im Jahre 1543 läßt er sich die berühmte *Tucher*'sche Grabplatte von *Peter Vischer* aus dem Regensburger Dom mit geänderter Legende nachgießen. Aus der selben Gießhütte besaß er noch mehrere Bronzeskulpturen von klassischer Schönheit. Den Schloßbau zu Neuburg vollendete er 1538, die innere Ausstattung 1540. Auf den Abhängen des Hügels an der Donau erstand auf seinen Befehl ein Garten mit Terrassen in italienischem Stil. Eine reichhaltige Münzensammlung und endlich eine bedeutende kunstwissenschaftliche Bibliothek vervollständigt das Bild dieser Seite seiner Persönlichkeit: Ottheinrich war wirklich ein Mäcen; ein Mäcen in jenem ernsten Sinne der Förderung menschlicher Kultur, und beseelt von dem Streben nach eigener geistiger Fortbildung, nach einer geistig-künstlerischen Vollendung des Daseins. Ich weiß nicht, auf welche Zeugnisse hin man von Friedrich II. etwas auch nur entfernt Ähnliches behaupten könnte. Ottheinrich jedoch übte dieses Streben, wie wir ja noch andere berühmte Beispiele der Art kennen, über seine Verhältnisse, so daß er in schwere finanzielle Bedrängnis geriet, die von 1541

bis 1544 anhielt. Im Jahre 1546 plünderten ihm die Spanier seine Sammlungen. Von da bis 1556 erfahren wir begreiflicherweise nichts mehr von einer Betätigung als Mäcen, da seine Mittel erschöpft waren. Wie ungeduldig mag er den Zeitpunkt ersehnt haben, wo ihm die Möglichkeit zu einer neuen großen und von langer Hand vorbereiteten Kunstschöpfung gewährt würde! Und als mit dem Tode seines Oheims Friedrichs II. dieser Zeitpunkt eintritt, beruft er sofort die Gebrüder *Abel* zur Herstellung seines berühmten Grabmals in der Heiliggeistkirche. Sollte er nicht zu gleicher Zeit auch ein Werk begonnen haben, das dem Leben gewidmet war? ein in Wahrheit größeres und ruhmreicheres? Wohl, daran mag er gedacht haben, daß ihm keine lange Frist mehr gegeben sei. Und wenn er dies dachte, dann tat schon seit Beginn jenes andern Werkes Eile not, Eile und nochmals Eile!

Unter den Büchern, die Ottheinrich von Neuburg nach Heidelberg brachte, finden wir nicht weniger als 21 Werke über Kunst, darunter drei italienische Ausgaben der Bücher des *Vitruv* über die Baukunst und ein Stück von *Serlios* Architekturwerk. Das Verzeichnis (vergl. *Rockinger*, „Pflege der Geschichte bei den Wittelsbachern", S. 10 und Beil. I) nennt von dem *Serlio*'schen Werke nur das „libro estraordinario"; aber das Verzeichnis scheint nicht vollständig zu sein (vergl. *Marc Rosenberg*, „Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses", S. 115ff.). Außerdem finden wir da noch *Neudörfers* Kunstbuch, *Lienhard Stromairs* Kunstbüchlein, „Drei Bücher vom Kunstwerk", des *Huttichius* Büchlein von den Römischen Kaisern und dasjenige *J. J. Fuggers* über den selben Gegenstand — man merke: eine besondere Liebhaberei des Pfalzgrafen! — endlich einen „Auszug und Überschlag, einen Bau anzustellen" und „etliche Bäu und Gaden auf Papier abgerissen". Ich war durch dieses Verzeichnis schon 1884 (vergl. *Alt* S. 5) veranlaßt, auf die von *Jakob Burckhardt* bezeugte Mode eigener dilettierender Beschäftigung der italienischen Fürsten mit der Architektur hinzuweisen. Es ist nun ein Verdienst *Haupts*, bewiesen zu haben, daß bestimmte Medaillons römischer Kaiser in den Fenster-

verdachungen am ersten Stockwerk des Ottheinrichsbaues dem Büchlein des *Huttichius* entnommen sind. (Vergl. *Haupt* 1902 S. 44.) Macht es nun diese Tatsache nicht in hohem Grade wahrscheinlich, daß die geistige Urheberschaft des Schmucks der Fensterverdachungen, ja dieser selbst Ottheinrich zukomme? Wenn *Flötner* nicht auf die Bildfläche getreten wäre, so würde ich *Haupts* Stellungnahme für Friedrich II. schon aus diesem einen Anlasse nicht begreifen. Nein, nicht Friedrich II., sondern Ottheinrich war der Mann dazu, ein Kunstwerk wie den Ottheinrichsbau mit persönlicher Anteilnahme ins Leben zu rufen, und als er im Februar 1556 nach Heidelberg reiste, da hatte er aller Wahrscheinlichkeit nach den fertigen Entwurf zu einer solchen Fassade schon in der Tasche.

Ich finde nun endlich Gelegenheit, mit Herrn *Max Bach* eine alte Rechnung zu begleichen.

Im Privatzimmer des Kurfürsten im Ottheinrichsbau befindet sich ein Kamin, der beinahe vollkommen übereinstimmt mit einer Abbildung in dem Architekturwerke *Serlios* (Buch IV fol. LXIIII der Venezianer Ausgabe von 1540, zehn Seiten vor dem Fries mit der Meereswelle). Der ganze Aufbau ist der selbe hier wie dort, nur die bei *Serlio* wenig erfreuliche Verzierung an den Vorderflächen der Gewände ist geschmackvoll durch eine andere ersetzt. Darüber kommt der zweiteilige Architrav und der Fries genau wie bei *Serlio*. Das Rankenornament des Frieses ist das selbe, in der Mitte geteilt durch ein ganzes, an den Enden abgeschlossen durch je ein halbes Akanthusblatt. Das *Serlio*'sche Vorbild ist und war schon seit 1877 jedermann zugänglich, denn es ist abgebildet in *Hirths* „Formenschatz" I unter No. 123. Jedermann kann sich von der Übereinstimmung des Frieses mit demjenigen im Ottheinrichsbau überzeugen, wenn er die Abbildung bei *Hirth* mit derjenigen des Kaminfrieses in den „Mitteilungen" Band III (1896) S. 142 vergleicht. Herr *Bach* hat jedoch ein höchst eigentümliches Verfahren eingeschlagen: er hat, um im Interesse der niederländischen Herkunft des Ottheinrichsbaues meine Behauptung eines italienischen Vorbildes zu dem Kamine zu diskreditieren, einen andern Kaminfries

von *Serlio*, als den vorhin bezeichneten, einen, der sehr wenig Ähnlichkeit mit demjenigen Ottheinrichs besitzt, neben diesem abgedruckt, und mitgeteilt, das sei der Kaminfries, den ich als Vorbild des ausgeführten bezeichnet habe. Es gewährt mir ausreichende Genugtuung, daß dieser, gelinde gesagt, Leichtfertigkeit des Herrn *Bach* in Betätigung der gebotenen Achtung vor der wissenschaftlichen Ehre anderer durch ihn selbst in den „Mitteilungen" ein bleibendes Denkmal gesetzt ist. Wieviel sie der Wahrheit in der Sache selbst geschadet hat, vermag ich nicht zu beurteilen. Zweifellos aber war es der Fall. Denn dies und anderes tat Herr *Bach*, um in einem geeigneten Zeitpunkte noch einmal die von Baurat *F. Seitz* zuerst aufgestellte Behauptung zu unterstützen, der ganze Bau sei niederländisch und der Bildhauer *Colin* sei sein alleiniger Schöpfer. Dies geschah in der bezeichneten Weise, zwölf Jahre nach dem Erscheinen meiner ersten Arbeit. Um nun, wie die Herren *Koch*, *Seitz*, *Bach* und ihre Parteifreunde tun, die heute gänzlich widerlegte Behauptung von der baukünstlerischen Urheberschaft *Colins* immer und immer zu wiederholen, dazu gehört nicht eben viel; wohl aber war es von vornherein schwierig, sie sachlich zu beweisen. Herr *Bach* versuchte diesen Beweis acht Seiten vor seiner Kamingeschichte ferner, indem er eine eigene Zeichnung von mir abdruckte mit der Behauptung, ich habe darin den berühmten Kamin im Ruprechtsbau willkürlich im Sinne der italienischen Renaissance entstellt. Er druckt die Aufnahme von *F. Seitz* daneben. Nun ist meine Zeichnung — im Jahre 1884 stand mir nichts anderes zur Verfügung, ich mußte selbst zeichnen — von dem Verfertiger des Holzschnitts in der *Lützow*'schen Zeitschrift (a. a. O. S. 6) ein wenig nachgebessert worden; denn ich hatte nie für den Holzschnitt gezeichnet und war eben ein Dilettant. Es ist mir aber zweifelhaft, ob nicht von der Hand des Architekten und geübten Zeichners *F. Seitz* mehr eigene Individualität in seine Skizze geflossen ist, als von meiner in die meinige. Ich fordere jedermann auf, die beiden Abbildungen zu vergleichen, ob sie wirklich zu dem Beweise geeignet sind oder nicht, daß meine Zeichnung an dem Vorbild etwas „zugunsten eines italienischen Eindrucks geändert" habe. Ich glaube nicht. Das

Selbe behauptet Herr *Bach* endlich von meiner Zeichnung der Seitenwand dieses Kamins auf S. 7 der *Lützow*'schen Zeitschrift. Ich fordere auch hier selbst auf zu einer Vergleichung mit dem Abdruck der *Seitz*'schen Aufnahme bei *Bach* in den „Mitteilungen" S. 135.

Was Herrn *Bach* betrifft, so bin ich nun mit ihm fertig. Was aber den Kamin im Ruprechtsbau betrifft, so steht heute nach der übereinstimmenden Ansicht *Konrad Langes* und der besten Kenner fest, daß er eine deutsche Arbeit ist und nicht wie *Bach* mit ganz unstichhaltigen Gründen behauptet hat, eine niederländische. Die letztere Behauptung stand von vornherein in der Luft, da dieser Kamin schon im Jahre 1546 entstanden ist, als von einem Niederländer in Heidelberg noch nirgends die Rede war.

Die Übereinstimmung des ausgeführten Kamins im Privatzimmer Ottheinrichs mit einem Vorbild aus *Serlio* betrachte ich als erwiesen. Nun ist dies vielleicht kein strikter Beweis dafür, daß Ottheinrich die Ausführung auch persönlich veranlaßt hat. Denn das *Serlio*'sche Werk war damals noch in vielen andern Händen. Allein im Zusammenhalt mit der festgestellten Tatsache, daß die Kaisermedaillons unter Benützung des in Ottheinrichs Besitz gewesenen *Huttichius*'schen Büchleins geschaffen worden sind, gewinnt jenes Ursprungszeugnis für den Kamin doch eine weitergehende Bedeutung. Was wäre natürlicher, als daß Ottheinrich persönliches Gefallen an dem *Serlio*'schen Vorbild gefunden hätte und nun dessen Benützung befahl — gerade wie es auch heutzutage noch von kunstliebenden Bauherren gelegentlich zu geschehen pflegt. Daß der Kamin nach *Serlio* just im Privatzimmer des Kurfürsten steht, gibt zu denken, und noch mehr fällt nun der Umstand ins Gewicht, daß auch der Fries mit der Meereswelle am zweiten Stock der Fassade dem *Serlio*schen Werk entnommen ist. Noch mehr: *Gustav v. Bezold,* Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, hat in seiner Darstellung der „Baukunst der Renaissance in Deutschland" (Handbuch der Architektur, II 7 S. 102, Stuttgart 1900) den Nachweis geführt, daß die von uns am Eingang dieses Buches

betonte Wohlabgemessenheit der drei Stockhöhen der Fassade gleichfalls auf die Beachtung einer bei *Serlio* angegebenen Proportionsregel zurückzuführen sein dürfte. Nach alledem muß angenommen werden, daß bei der Planlegung des Ottheinrichsbaues den im Besitze des Kurfürsten gewesenen theoretischen Werken über die klassische (besser „antikische") Baukunst eine maßgebende Bedeutung in größtem Umfang eingeräumt worden ist. Und dafür kann wohl keine andere Persönlichkeit entscheidend gewesen sein, als der Bauherr und Besitzer Ottheinrich selbst.

Damit ist unser Material für die Beweisführung zugunsten von Ottheinrichs geistiger Urheberschaft an dem vor uns stehenden Baukunstwerk erschöpft. Niemand wird leugnen können, daß es meist ein schwerwiegendes, zum Teil und in seiner Summe ein entscheidendes ist für die Richtigkeit der bestehenden Tradition, und daß ihm von der Gegenseite kein irgend genügendes Beweismaterial entgegengestellt werden konnte.

Als Ottheinrich den Thron seiner Väter bestieg, war „der neue Hof" Friedrichs II. (der „Gläserne Saalbau") kürzlich erst vollendet worden. Dieses Bauwerk erstreckte seine Front nach Osten bis zur äußeren Wallmauer. Südlich ihm gegenüber erstreckte sich der Bau Ludwigs V. von der alten inneren Wallmauer her mit einem leichten Winkel derart in das Areal des heutigen Ottheinrichsbaues, daß das Treppentürmchen, welches heute den Ottheinrichsbau im Süden flankiert, inmitten der Front des Ludwigsbaues gegen den Schloßhof zu stand. Es verhielt sich zum Ludwigsbau genau wie das nördliche Türmchen zum Gläsernen Saalbau. Dieser Bau Friedrichs II. wurde also in seiner Wirkung durch jenen für den Beschauer vom Schloßhofe aus einigermaßen beeinträchtigt: die östliche Hälfte des Gläsernen Saalbaues trat häufig aus demjenigen Gesichtsfeld, dessen Grenze durch die heutige Fassade des Ottheinrichsbaues gebildet wird. Diese bezeichnet schon für die damalige Zeit das Geviert des eigentlichen Schloßhofes. So erklärt es sich einfach und aus einem natürlichen Gefühl heraus, daß Friedrich II., auch ohne Rücksicht auf einen etwa zu errichtenden „Ostpalast", die kost-

bare monumentale Loggia des Gläsernen Saalbaues nicht auch auf die östliche Hälfte dieses Baues ausgedehnt hat, sondern sich dort mit bescheideneren Formen begnügte.

Ottheinrich hat diese Hälfte der Fassade des Gläsernen Saalbaues zugebaut und die Hälfte des Baues Ludwigs V. ganz niedergelegt, um seinen Palast zu errichten, der durch Reinheit des antikischen Stils und durch Größe der Auffassung die Werke seines Vorgängers überragen sollte. Der Fürst stand damals im vierundfünfzigsten Lebensjahre, auf der Höhe des Mannesalters. Wir dürfen annehmen, daß er, durch ein hartes Schicksal geläutert, damals auch zur vollen Reife jener Geistesbildung gediehen war, welche er bei seinem Mäcenatentum erstrebt hatte. Es war die Kultur des Humanismus, der Renaissance, der Antike. In dem Jahrzehnt seiner finanziellen Niederlage, aus welchem wir nichts mehr über Käufe und Bestellungen künstlerischer Arbeiten von ihm erfahren, mag er sein Augenmerk mehr und mehr auf die rein geistigen Werte gelenkt und ein vertieftes Studium der antikischen Kunstweise an die Stelle der äußeren Wertschätzung ihrer Werke gesetzt haben. Wenn er dabei auch nicht zur vollen Beherrschung ihres Wesens gediehen sein mag: dieser Mann wußte, was er wollte, als ihm das Geschick endlich am Abend seines Lebens die Machtfülle des Herrschers in die Hände legte. Vom Geist der Antike aber hatte er damals ganz sicher innerlicheren Besitz ergriffen, als jemals sein Vorgänger Friedrich II., gerade wie vom Geiste der Reformation. (Vergl. *Häußer*, „Geschichte der rheinischen Pfalz“, I und den Beitrag des Spezialforschers *Robert Salzer* zur Festchronik der V. Säkularfeier der Universität Heidelberg 1886 S. 73ff.)

XIII. Das Fassaden-Projekt *Ottheinrichs* war oben gerade abgeschlossen in der Weise italienischer Paläste. So ist der Bau zuerst aufgeführt worden: er stimmte in einem Zeitpunkt mit der heutigen Ruine genau überein.

Daß über dem obersten Gesims noch eine Balustrade im Plane war, ist wahrscheinlich. Vielleicht zeigte die Fassade auch nach der ersten Fertig-

stellung des Bauwerks während längerer Zeit den geraden Abschluß in der ursprünglich geplanten Weise und sind etwaige Aufbauten erst später hinzugekommen.

Die Annahme, daß die Fassade mit geradem Abschluß projektiert gewesen sei, entspricht dem Geiste der Fassade und ihrem System. Wer das nicht fühlt, mit dem ist hierüber nicht zu streiten. Allein der Beweis läßt sich auch auf wissenschaftlichem Wege führen.

Ich hatte 1884 die fünf großen Löwen des Vertrags als Zierde des oberen Abschlusses über den fünf Pilastersystemen in Anspruch genommen, weil es mir nicht möglich schien, sie anderswo unterzubringen, und weil diese Aufstellung dem klassischen Geiste der Fassade entsprach. Der Vertrag setzt nämlich bei Erwähnung der Löwen jedesmal das Epitheton „groß" hinzu, eine Auszeichnung, die unbedingt für ihre Anordnung an der Fassade spricht. Die Verwendung des Löwen, des Pfälzer Wappentieres, war hier auch angemessen. Endlich bildete und bildet heute noch die spätere Beibehaltung des Motivs ein Beweismittel von nicht zu unterschätzender Bedeutung für diese Aufstellung: bei *Ulrich Kraus* (um 1680) erscheinen drei Löwen alternierend mit den Zwerchgiebeln auf dem Kranzgesims über der Fassade. *Colin* hätte also etwa das Motiv mit fünf Löwen zu einförmig gefunden und an die Stelle von zweien derselben die 15. und 16. Statue gesetzt, die an gleicher Stelle beibehalten wurden, als man später die Zwerchgiebel errichtete. Das wäre plausibel genug. Die Hypothese über diese Projektierung der fünf Löwen ist auch von *Durm* (1884 S. 18 Abs. 2 rechts) angenommen und von *v. Oechelhaeuser* bis in die neueste Zeit vertreten worden (vergl. den „Führer" S. 155/156). Nahm man sie aber an, dann schien sie ohne weiteres auch zu der Annahme des horizontalen Abschlusses zu nötigen.

Die Hypothese wurde deshalb von den Freunden der Giebelaufbauten nach Möglichkeit bekämpft. Mit dem Versuche, die fünf Löwen an den *Merian*'schen Giebeln unterzubringen, scheiterten sie jedoch kläglich. Man vergleiche das Projekt von Ober-

baurat Professor *Karl Schäfer* in „Die Verhandlungen der Heidelberger Schloßbaukonferenz“ 1902, wo die Löwen (in Hockstellung) in Nischen eine den Statuen der Fassade gleichwertige Verwendung gefunden haben; andere, noch schlechtere Lösungen waren von ihm wohl schon vorher versucht und als unmöglich beiseite gelegt worden. *J. Koch* und *F. Seitz* (1891) und *F. Seitz* („Deutsche Bauzeitung“ vom 4. Januar 1902) ließen die Löwen deshalb einfach weg; ebenso *Haupt* bei einem Versuche mit den Frontgiebeln nach dem „Thesaurus pictuarum“ in Darmstadt („Deutsche Bauzeitung“ vom 4. Januar 1902). Allein ein Weglassen der Löwen an der Fassade ist durchaus nicht zulässig, weil die Existenz des Motivs an der Fassade durch *Ulrich Kraus* in Übereinstimmung mit dem Vertrage feststeht und weil im Innern des Baues fünf „große“ Löwen unmöglich Verwendung gefunden haben können. Die Unmöglichkeit einer auch nur einigermaßen befriedigenden Lösung für ihre Aufstellung an den großen Frontgiebeln bildete daher ein schwerwiegendes Argument gegen die Existenz dieser Giebel selbst.

Da erschien im Jahre 1902 ein rettender Engel für die Giebelfreunde und brachte die sog. „Wetzlarer Skizze“. Diese zeigt einen der Löwen inmitten der äußeren Abschlußlinie der großen Frontgiebel über deren zweitem Geschoß nach außen hin gelagert. Und zwar ist es sogar ein ganz gleicher Löwe, wie bei *Ulrich Kraus*, der hier Verwendung gefunden hat. Allerdings zeigt die Skizze nur diesen einen Löwen. Allein man kann nun nach dem Grundsatze der Symmetrie drei andere ergänzen, und der fünfte findet Platz zwischen beiden Giebeln über der heutigen Fassade. So hat denn auch Oberbaurat *Schäfer* seinen (dritten) Lösungsversuch auf Grund der Wetzlarer Skizze unternommen (vergl. „Centralblatt der Bauverwaltung“ vom 6. September 1902 S. 437). Ist nun zwar die Aufstellung der fünf Löwen eine scheinbar authentische, so ist dafür, wie wir sehen werden, die Lösung der ganzen Frontgiebel im Verhältnis zur Fassade eine so unglaublich widersinnige geworden, daß die früheren Versuche, so unbefriedigend oder unzutreffend sie erscheinen mochten, dagegen immer noch Meisterwerke genannt werden dürfen. Die Wetzlarer Skizze ist deshalb überhaupt un-

möglich im Sinne einer irgend erträglichen Lösung. Würden wir also hinsichtlich des ursprünglichen Planes nur auf die hypothetische Schlußfolgerung beschränkt sein, so würde die Annahme eines geraden Abschlusses immer noch ein glaubwürdigeres Ergebnis bilden, als auch dieser letzte Versuch mit den *Merian*'schen Frontgiebeln. Darauf sind wir aber glücklicherweise nicht beschränkt.

Im Jahre 1902 entdeckte nämlich der Architekt Professor *Bernhard Koßmann* in Karlsruhe an der Ruine selbst, daß das oberste Gesims der jetzigen Fassade für einen geraden Abschluß hergerichtet gewesen ist. (Vergl. *Koßmann* 1902 S. 8—10.) Die Dachbrüstung mit dem Hauptgesims ist dreiviertel Meter tief von der Oberkante im einspringenden rechten Winkel scharfkantig hinterhöhlt und nur 50 cm stark in Quadermauerwerk hergestellt, gegen 83 cm Stärke der ganzen Mauer unmittelbar darunter. Die rechtwinkelige Aushöhlung ist heute mit schlechtem Gemäuer bis auf die bezeichneten 83 cm hinterfüllt. Dem Einwand, daß die Dachbrüstungen ursprünglich stärker gewesen und viel später erst hinten ausgehöhlt worden sein könnten, ist *Koßmann* begegnet durch den Hinweis auf einen noch vorhandenen eisernen Gebälkanker, der zur ersten Gebälklage gehört hat. (Vergl. *Koßmann* 1904 S. 33/34 und Abb. 6.) Ferner ist die unterste durchlaufende Sockelschicht der heutigen Giebelreste über der Fassade aus dem selben dunkelrötlichen Gestein hergestellt, wie die Fassade selbst, die übrigen, eigentlichen Giebelreste aber aus anderem, hellerem Gestein, wie man mit bloßem Auge vom Hofe aus sehen kann. Endlich sind nach *Koßmanns* Feststellung die Quadern dieser Sockelschicht nicht nur vorne, sondern auch auf der Oberfläche, auf die später die Giebelmauern gestellt wurden, glatt bearbeitet, ja sogar ihre Rückseite ist sauber geflächt. Die Postamente der zwei Figuren über der Fassade aber sind vor diese Sockelschicht „vorgeblendet", d. h. sie bestehen nur aus dünnen Platten in der Dicke ihres vorspringenden Profiles und sind mit eisernen Klammern vor der Sockelschicht befestigt. Damit ist aber schlüssig bewiesen, und auch nach der Ansicht des Architekten und

Professors *Haupt* (1904 S. 35) ein völlig unantastbarer Beweis dafür geliefert, daß diese „Sockelschicht“ ursprünglich nicht als Sockel zu den Giebeln, sondern als ein horizontaler oberer Abschluß zur Fassade gehört hat. (Vergl. die Abb. 6 bei *Koßmann* 1902 S. 9.) Eine zweckmäßige Erklärung findet diese Abschlußschicht vollends dann, wenn wir annehmen, daß sie ursprünglich als Fußschicht einer Balustrade hergestellt wurde, und diese Annahme würde mit der weiteren des italienischen Charakters des ersten Fassadenprojektes aufs beste übereinstimmen. Einen Beweis, daß diese Balustrade jemals ausgeführt worden ist, haben wir damit nun freilich nicht gewonnen. Der Beweis jedoch, daß in einem bestimmten Zeitpunkte die Fassade oben den geraden Abschluß zeigte, ist geliefert. Fragt sich nur, ob auch der Beweis geliefert ist, daß die Fassade bei ihrer Fertigstellung unter Dach den geraden Abschluß zeigte und einige Zeit behielt, oder ob sie sogleich mit Giebelaufbauten versehen wurde. Diese Frage war von mir (vergl. *Alt* 1884 S. 21) und von *v. Oechelhaeuser* („Führer“ S. 155 Anm. 1) bisher verneint worden: es ist an sich wohl möglich, daß man nach dem Versetzen jener Sockelschicht, unter Abänderung des ersten Bauprojekts, sofort begonnen hätte, Giebel darauf zu mauern, und daß dies nach einem von den beim Tode Ottheinrichs in Heidelberg verbliebenen deutschen Baumeistern herrührenden Plane geschehen wäre. Es gibt jedoch einige gute Gründe gegen die Wahrscheinlichkeit einer sofortigen Errichtung von Giebeln. Ich nenne zunächst den Umstand, daß die Skulptur an einer Reihe von Architekturbestandteilen der oberen Fassade niemals fertig gestellt oder der Eile halber in der rohen Anlage belassen wurde, als man nach dem Tode Ottheinrichs den Bau einstellte, geschweige denn also, daß man nun erst noch Giebel darüber erstellt hätte. Nun könnte man jedoch hieran möglicherweise einem Brande Schuld geben. Allein daß die Entlassung aller Künstler vom Rang stattfand, ehe der Bau wenigstens unter Dach war, ist nicht eben wahrscheinlich, und gewiß, daß er beim Tode Ottheinrichs unmöglich weiter gediehen sein konnte, als bis zum Kranzgesims der

jetzigen Ruine. Die Giebel hätten den sparsamen Friedrich III. ferner doch auch Geld gekostet, und zwar viel mehr, als wenn man an dieser Stelle sogleich das Dach errichtete. Aber damit gelangen wir zu der berühmten Giebelfrage selbst.



Abb. 1. Die Ruine des Ottheinrichsbaues.

XIV. Die sog. Wetzlarer Skizze liefert keinen Beweis dagegen, daß die Fassade des Ottheinrichsbaues ursprünglich mit geradem Abschluß und ohne Giebelaufbauten geplant war, sondern einen Beweis dafür. Ein durchlaufendes viertes Geschoß der Fassade hat nie bestanden.

Die Wetzlarer Skizze kann aufgefaßt werden als eine in größerem Maßstab gegebene Darstellung der beiden Frontgiebel, welche uns erstmals durch die Stiche des *Matthäus Merian* vom Jahre 1620 überliefert worden sind. Die Frage ist nun: „Haben die Merianschen Frontgiebel schon dem ersten Entwurfe des Ottheinrichsbaues angehört oder nicht?“ Ich habe diese Frage zuerst (1884) aufgeworfen und

verneinend beantwortet. Die Freunde der deutschen Frontgiebel und der Urheberschaft *Colins* beantworteten sie natürlich bejahend. Sie bildet den eigentlichen Angelpunkt des Heidelberger Schloßstreites.

Die Widerlegung der Giebelfreunde, namentlich wenn sie zugleich Freunde der Urheberschaft *Colins* an der ganzen Fassade waren, ist mir sachlich nie besonders schwierig erschienen. Denn, ist schon nach Leitsatz II angenommen worden, daß die in der „Nota" zum Vertrage erwähnten 14 „Bilder" die sämtlichen an der Fassade unter dem obersten Gesims befindlichen Statuen bezeichnen — was von keiner Seite bestritten oder anders aufgefaßt worden ist —, dann ließ sich aus dem Vertrage schon längst mit der Sicherheit einer mathematischen Beweisführung die Annahme begründen, daß am 7. März 1558 von den Vertragschließenden an einen bildnerischen Schmuck für die Giebelaufbauten im Sinne des Bildschmucks der Fassade überhaupt nicht gedacht wurde, obgleich diese Giebel einen so gewaltigen Flächenraum einnehmen, daß drei derselben die ganze heutige Fassade bedecken würden. Daraus folgt aber schlüssig, daß diese Frontgiebel von dem Schöpfer der heutigen Fassade nicht geplant worden sind. Denn es ist ausgeschlossen, daß der Meister, welcher den Bildschmuck an der unteren Fassade mit der aus der Ruine ersichtlichen Konsequenz anordnete, diese Giebel ohne einen entsprechenden Bildschmuck geplant hätte.

Die Entdeckung der Wetzlarer Skizze hat an diesem Sachverhalt nichts geändert, sondern denselben bestätigt. Denn einen Bildschmuck im Sinne desjenigen der Fassade weisen sie tatsächlich nicht auf. Die Wetzlarer Skizze hat in der aufgeworfenen Frage aber, wenn sie überhaupt als eine Urkunde betrachtet werden darf, noch eine viel weiter gehende Beweiskraft dafür, daß die Frontgiebel nicht von dem Schöpfer der unteren Fassade herrühren. Denn ihr ganzer Charakter ist ein total anderer, wie derjenige der Fassade. Die Fenster zeigen dort keine Pfosten mit Hermen, sondern Pilaster im ersten und Säulen im zweiten Geschoß; sie zeigen im ersten Geschoß über den Fenstern sehr flache giebelförmige Ver-

dachungen in der Weise des *Ulrich Kraus* (1683) — durchaus nicht im Charakter der steilen Fensterverdachungen am ersten Stockwerk der Fassade! In gleicher Weise flach sind die kreissegmentförmigen Verdachungen der Fenster am zweiten Stock des Wetzlarer Giebels, wie solche an der ganzen Fassade sonst nicht vorkommen. In der Mittelachse der Giebel aber findet sich nicht etwa eine Figurennische — diese zeigt die Wetzlarer Skizze auf zwei Dritteln eines Giebels überhaupt nicht! —, sondern dort steht in der Mittelachse des ersten Giebelgeschosses ein Fenster, im zweiten und dritten aber je eine in breitem Rundbogen geschlossene, leere Fensterblende. Zwischen den Fenstern befinden sich im ersten Geschoß je 2 gekoppelte Pilaster, im zweiten Halbsäulen mit gewundenen Sockeln, im dritten Halbsäulen — die Halbsäulen alle sehr schlank. Außen an jedem Geschoß stehen rechteckige Fensterblenden, die in angenehmer Abwechslung mit den Fenstern des gleichen Stockwerks teils segmentförmige, teils giebelförmige Verdachungen haben. Wie man mit Oberbaurat *Karl Schäfer* in Karlsruhe behaupten kann, daß diese Giebel dem selben Geiste wie die Fassade entsprungen seien, das ist mir unbegreiflich und ebenso unbegreiflich wohl auch der überwiegenden Mehrzahl der Kenner und Kunstfreunde.

Der Charakter der Giebel nach der Wetzlarer Skizze ist durchaus verschieden von demjenigen der jetzigen Fassade. Das oberste Gesims (d. h. das „Kranzgesims“) der jetzigen Ruine würde zwei ihrem Stilcharakter nach völlig ungleichartige Teile gegeneinander abgrenzen, wenn die Wetzlarer Giebel darauf gebaut würden. Ursprünglich also gehörten diese Giebel gewiß nicht zur Fassade. In zweiter Linie erhebt sich aber nun die Frage, ob nicht vielleicht der Bildhauer *Colin* vor Abschluß des Vertrages vom 7. März 1558 die beiden Frontgiebel einem älteren Plane hinzugefügt habe. Allein aus welchem Interesse sollte *Colin* dazu gelangt sein? Sein Interesse richtete sich auf Vermehrung der Bildhauerarbeit, und hier ist keine. Auch kann, wie wir noch genauer dartun werden, keine Rede davon sein, daß ein Niederländer und Geistesverwandter des *Cornelius Floris* etwas derartiges geschaffen hätte. Wenn die Skizze eine maßgebende Bedeutung hat, dann kön-



Abb. 2. Die Wetzlarer Skizze.

nen die beiden Frontgiebel nur von einem der deutschen Baumeister herrühren, aber nicht von *Colin.*

Nun hat jedoch *Koßmann* sich und uns eine Schwierigkeit bereitet dadurch, daß er nach der Veröffentlichung der Skizze ohne weiteres annahm, dieselbe habe den Vertragschließenden am 7. März 1558 bereits vorgelegen. Warum er dies tat, erscheint auf den ersten Blick schwer verständlich, nachdem er selbst es doch ist, der die anfängliche Ausführung eines geraden Abschlusses an der Ruine nachgewiesen hat und noch dazu den Standpunkt einnimmt, daß die Fassade auch nach ihrer Vollendung den geraden Abschluß und keine Giebelaufbauten zeigte. Allein er fand in der Skizze die Bestätigung dafür, daß die sechs Kinderfiguren, welche gemäß der Skizze die beiden Giebel krönten, die „sechs Bilder ob den Gestellen" aus dem Vertrage seien. Um nun dabei dennoch auf jenem Standpunkt beharren zu können, bedurfte er einer geschichtlichen Konstruktion, welche von vornherein den Eindruck des Gesuchten und Unwahrscheinlichen macht: er mußte erklären, daß die Frontgiebel im Jahre 1558 zwar schon projektiert, aber 1559 dennoch nicht errichtet worden seien, vielmehr erst etwa im Jahre 1570, nachdem der Bau von 1559 bis dahin den geraden Abschluß gezeigt hätte. Folgeweise müßte man annehmen, daß nicht Ottheinrichs planvollem Tun, sondern einem plumpen Eingriff seines Nachfolgers, geschehen in der bloßen Absicht, den Bau abzubrechen, die Wiederherstellung des ersten Projektes mit dem geraden Abschluß zu verdanken gewesen wäre. Es ist indessen auffallend und merkwürdig, daß Friedrich III. mit diesem Eingriff gerade die Stelle traf, welche von der höchsten, künstlerisch entscheidenden Bedeutung war. Doch nun erfahren wir auch, warum *Koßmann* die Behauptung aufstellte, daß Ottheinrich mit dem ursprünglichen Plan nichts zu tun gehabt, sondern sich lediglich damit beschäftigt habe, denjenigen seines Vorgängers, Friedrichs II., zu verderben. Allein wir dürfen diese Auffassung von der Persönlichkeit Ottheinrichs für widerlegt ansehen, und damit wird die ganze unnatürliche Geschichtskonstruktion *Koßmanns* nach rückwärts aufgerollt. Wie weit im einzelnen Ottheinrichs Kunstverständnis gereift war, wie

weit es fähig war, sich eigenen Absichten der Baukünstler gegenüber zu behaupten, wissen wir nicht. Die Behauptung aber, daß die Wetzlarer Skizze ohne weiteres die Lösung der Rätsel des Vertrages biete, indem nämlich die Kinderfiguren die „sechs Bilder ob den Gestellen“ seien, bleibt, was sie ist, nämlich eine Hypothese ohne jede Beweiskraft. Die Übereinstimmung in diesem Punkte kann eine rein zufällige und nur scheinbare sein. Daher ist durch sie noch weniger ein Beweis dafür geliefert, daß die Frontgiebel zur Zeit des Vertragsschlusses schon geplant gewesen wären; kein Beweis, der geeignet wäre, die entgegengesetzte Wahrscheinlichkeit, die sich aus dem Fehlen eines der Fassade entsprechenden Skulpturenschmucks an den Frontgiebeln ergibt, zu entkräften. Das überwiegende Beweismaterial spricht heute noch dafür, daß dem Vertrage vom 7. März 1558 ein Projekt mit geradem Abschluß und 14 Statuen zugrunde gelegen hat, daß also damals Giebel noch von keinem der Beteiligten ins Auge gefaßt waren, weder von Ottheinrich, noch von *Colin*.

Schon vor Auffindung der Wetzlarer Skizze hatte Dr. *Fr. H. Hofmann* („Mitteilungen“ IV S. 145) die Meinung geäußert, daß unter den „Gestellen“ des Vertrages Giebelaufbauten zu verstehen seien. Giebelaufbauten, aber nicht die Frontgiebel nach *Merian*, sondern vielmehr Zwerchgiebel in der Art derjenigen am Rathause zu Leyden und ähnlich denjenigen aus der Zeit des *Ulrich Kraus*. Die Möglichkeit, daß schon 1558 Zwerchgiebel über dem 2. und 4. System der Fassade von Ottheinrich geplant gewesen seien, läßt sich allerdings nicht von der Hand weisen. Wir werden auf diese an und für sich hochwichtige Hypothese bei Leitsatz XV am Ende zurückkommen; hier kommt sie deshalb in Betracht, weil schon *Hofmann* auf diese Zwerchgiebel die „sechs Bilder ob den Gestellen“ und die fünf Löwen verwies. Daß man jedoch über den kleineren Zwerchgiebeln nicht vier Löwen und noch sechs Figuren unterbringen könnte, lehrt eine Vergleichung der Wetzlarer mit der *Kraus*'schen Darstellung.

Wir gehen fortgesetzt von der Annahme aus, daß — was

in Zweifel gezogen wurde — die Wetzlarer Skizze echt ist. Wir untersuchen, was sie in diesem Falle beweist. Denn wenn sie echt ist, so kommen neben ihr die kleinen und oberflächlichen Darstellungen des *Merian* und die im „Thesaurus picturarum" nicht mehr in Betracht. Auf der (gemäß darauf befindlicher Jahreszahl) im Jahre 1616 entstandenen Skizze steht oben rechts zu lesen: „Dieser Giebel steht zu Heidelberg im Schloß uff Ott Henrichs Bauw". Wie schwierig, ja unmöglich es jedoch ist, eine künstlerisch befriedigende Lösung der Giebelarchitektur nach der Wetzlarer Skizze zu finden, das hatten die vorausgegangenen Versuche auf Grund der *Merian*-schen Kupferstiche und des Aquarells im „Thesaurus picturarum" bereits bewiesen. Man stößt immer auf mindestens eine künstlerische Unmöglichkeit, wenn man diese Darstellungen und dazu den Inhalt des Vertrages wirklich respektiert. Die Wurzel aller Schwierigkeiten liegt nämlich darin, daß es gilt, einen zweiteiligen Aufbau über dem fünfteiligen System der Fassade zu errichten, bei welchem sowohl das Pilastersystem folgerichtig nach oben fortgesetzt würde, als die Achsen der Figurennischen beibehalten werden könnten. Deshalb hat der Großh. Badische Baurat *F. Seitz* schon im Jahre 1891 in der mit *J. Koch* zusammen herausgegebenen Monographie über das Heidelberger Schloß, und 1902 in der „Deutschen Bauzeitung" (No. 1 vom 4. Januar 1902), einen Entwurf veröffentlicht, der als leidlich sachgemäß bezeichnet werden könnte, wenn — nun, wenn der Vertrag und die Darstellungen von *Merian* nicht wären. Die wesentliche Idee dazu stammt jedoch nicht von *F. Seitz,* sondern wurde, nachdem schon *A. Mays* auf die Anlage des Getreidehauses zu Steier (abgebildet bei *W. Lübke,* Gesch. der deutschen Renaissance Band II S. 64) als Analogon hingewiesen hatte, zuerst von einem Photographen *P. Münnich* zu Heidelberg 1883 zur Darstellung gebracht. Ihr Schwerpunkt und die Analogie mit der Steierischen Getreidehalle liegt darin, daß die beiden Giebel in der Mitte nicht auf die Fassade herunterschneiden, sondern sich in einem durchgehenden vierten Stockwerk der Fassade vereinigen und erst über diesem in zwei Giebel

teilen. Auf diesem Wege ist es allerdings möglich, die Achsen der Fassade an den Giebelgeschossen beizubehalten. Die 15. und 16. Statue erscheinen an ihrer richtigen Stelle im Verhältnis zu denjenigen unten und in der richtigen Achse nach oben, d. h. senkrecht unter den Giebelspitzen. Nur war man genötigt, im übrigen Halbsäulen oder Pilaster über die Figurennischen zu setzen, und für die fünf Löwen gab es keine erträgliche Unterkunft. *Seitz* hat sie deshalb ganz weggelassen. Einfacher konnte man über ihre unbequeme Existenz nicht hinwegkommen. Auf gleicher Grundlage erwuchs das erste Wie-

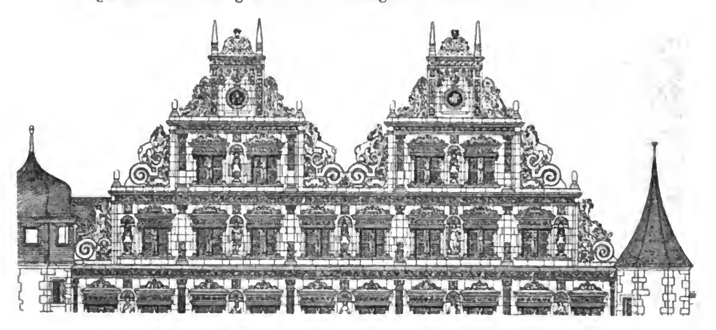


Abb. 3. Erster Wiederherstellungsversuch von Oberbaurat *K. Schäfer.*

derherstellungsprojekt des Großh. Badischen Oberbaurats *Karl Schäfer,* das den Verhandlungen der Heidelberger Schloßbaukonferenz vom 15. Oktober 1901 zugrunde gelegt wurde (vergl. diese, Karlsruhe 1902). *Schäfer* setzte, mit mehr Respekt vor der gegebenen Tatsache, über und neben die 15. und 16. Figurennische fünf weitere Nischen in den zwei ersten Giebelgeschossen da, wo *Seitz* Pilaster angeordnet hatte, und ermöglichte dadurch sowohl die Durchführung des Systems der Statuen als die Aufstellung der fünf Löwen. Diese stellte er nämlich gleich den 16 Figuren der Allegorie in die nun noch erzielten 5 Nischen — eine Ungeheuerlichkeit sowohl in rein künstlerischer Hinsicht als im Hinblick auf die Allegorie.

Im gleichen Jahre (1903) versuchte sich ferner auch Pro-

fessor Dr. *Albrecht Haupt* in der Sache, indem er jedoch das Detail seiner Giebel nach dem „Thesaurus" gestaltete. Der „Thesaurus picturarum", eine in Darmstadt befindliche Bildersammlung in Oktavgröße, welche der Pfarrer *Markus zum Lamb* von Heidelberg angelegt hat, weist neben allerhand Kuriositäten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts eine Ansicht des Heidelberger Schlosses von Nordwesten her in Aquarellfarben auf, wobei ein einziger Giebel des Ottheinrichsbaues erscheint.

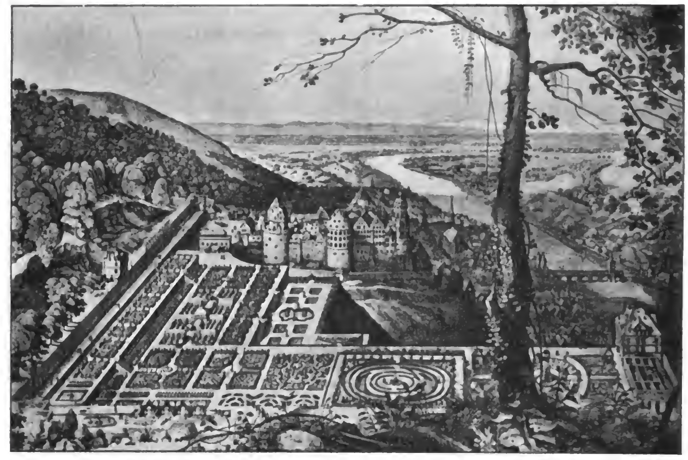


Abb. 4. Das Schloß von Osten gesehen, nach *Merian* ca. 1618.

Der Giebel sieht aus wie ein Frontgiebel, zeigt die Figurennische mit der 16. Statue in der Mitte, auf der Giebelspitze keine Figur und ist 2½stöckig, also ein Stockwerk niedriger als die Wetzlarer Skizze. Daß der Aquarellist ein durchgehendes viertes Geschoß über der jetzigen Fassade nicht angenommen hat, hat *Koßmann* (1902 S. 17) aufgrund einer Nachkonstruktion des anderen Giebels als erwiesen bezeichnet. Wenn man jedoch das durchgehende vierte Geschoß nicht annimmt, die 15. und 16. Figurennische aber in die Mittelachse jedes Giebels

verlegt, so kommen sie niemals in die Achse der unteren Figurennischen des zweiten und vierten Pilastersystems, wo sie doch anständigerweise hingehörten, sondern über das nächste Fenster oder über die nächstäußere Halbsäule daneben, jenachdem man die Giebelspitzen über den einen oder anderen dieser beiden Punkte verlegt; beides ist möglich. (Vergl. das unten zum Projekt des erzb. Bauinspektors



Abb. 5. Der Schloßhof von Westen gesehen, nach *Ulrich Kraus* ca. 1683.

Maier Gesagte und *Alt* in der „Süddeutschen Bauzeitung" vom 30. Januar 1904.) Allein das Aquarell im „Thesaurus" ist ein in jeder Hinsicht so kindliches Machwerk und behandelt die Perspektive des Ottheinrichsbaues so willkürlich, daß es in den einzelnen Streitpunkten überhaupt keine Beweiskraft für die Gestalt des Ottheinrichsbaues und seiner Giebel hat. (Vergl. *Zangemeister* in den „Mitteilungen" Band I S. 5 Anm.: „Jedenfalls ist das Aquarell schon deshalb interessant, weil es den Wert derartiger Zeichnungen im negativen Sinne illustriert".) *Haupt* möchte es zur wichtigsten Urkunde erheben;

Gegenbeweis ist sein darauf begründeter Rekonstruktionsversuch. *Haupt* zieht häufig aus den nichtssagendsten Dingen die schwerwiegendsten Folgerungen mit einer Leichtigkeit, die Staunen erregen muß. Die Sicherheit, mit der solche Hypothesen von ihm vorgetragen sind, verblüfft zuerst. Geht man ihnen aber auf den Grund, so halten sie allzuoft nicht Stich. Die Autorität seiner unbestreitbar großen kunstgeschichtlichen Kenntnisse wird durch eine übergroße Leichtigkeit seiner Ideenverbindung leider in Frage gestellt. Seine beiden Schriften über unsern Gegenstand liefern dafür eine Menge von Beispielen, die wir an ihrer Stelle nicht unerwähnt lassen können. Hier ist z. B. von Belang, daß *Haupt* (1904 S. 50 und Abb. 18) aus einer Giebeleinfassung von der Plassenburg die unbedingte Autorität der *Merian*'schen Giebelzeichnungen folgert. Fragt man, wie das möglich sei, so erfährt man, daß *Haupt* es über ein ganzes Kartenhaus von Ideenverbindungen hinweg als erwiesen voraussetzt, daß der Meister *Fischer* in Heidelberg mit dem Meister *Vischer* an der Plassenburg identisch und hier wie dort der Schöpfer dieser Giebel sei. Über den letzteren Umstand wissen wir nicht das mindeste, und der erstere ist heute noch Hypothese. In einem Atemzuge damit gibt *Haupt* auch noch zu, daß dann *Fischer-Vischer* in Heidelberg höchstens noch das erste Geschoß der (westlichen) Giebel gestaltet haben könne (nach der Wetzlarer Skizze). Vergleicht man endlich die Umrahmung von der Plassenburg mit der bei Merian-Ost, so ergibt sich eine so entfernte Ähnlichkeit, daß sie bei hundert andern Bauwerken mindestens ebenso groß ist. Nach *Haupt* (1904 S. 50 Abs. 5) hat hier „unverdrossenes Studium endlich wieder einmal ein wirklich zuverlässiges Muster" gegeben.

Das Aquarell im „Thesaurus" besitzt keinesfalls Beweiskraft für die erste Gestalt des Ottheinrichsbaues. Es zeigt den Friedrichsbau, aber unfertig und erst bis zum III. Stockwerk gediehen, stammt also aus dem Jahre 1603. Gleichwohl hat es *Haupt* zu einer beweiskräftigen Urkunde erhoben und, nach dem Vorbilde des „Ritters" zu Heidelberg (vom Jahre 1590!) ergänzt, zur Unterlage einer Darstellung der ersten Giebel gemacht, in der er ein durchgehendes viertes

Geschoß annahm und die beiden obersten Statuen in die zweite und vierte Achse der Figurennischen brachte. Die Löwen konnte er dabei nicht unterbringen. Der Versuch ist also ebenso mißlungen, wie die vorausgegangenen, vielleicht noch mißlungener, weil er mit einem untauglichen Mittel unternommen wurde.

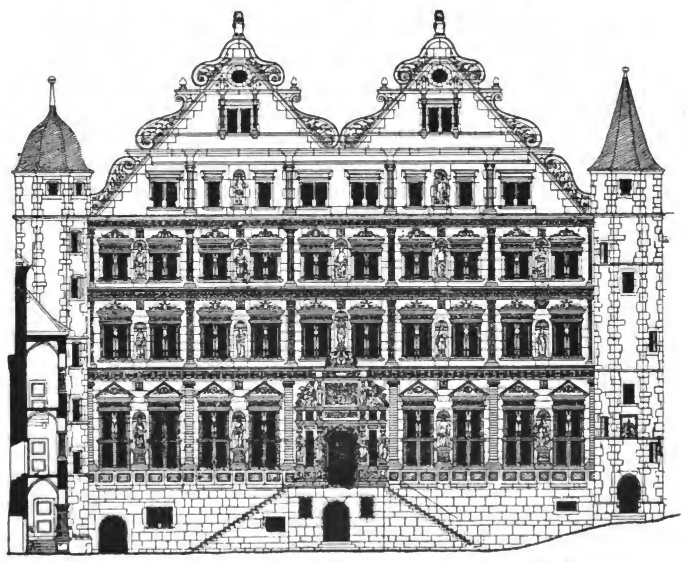


Abb. 6. Wiederherstellungsversuch von *A. Haupt* nach dem Aquarell in Darmstadt.

Oberbaurat *Schäfer* hatte bereits einen zweiten Lösungsversuch im Januar 1902 einer Versammlung des Badischen Architektenvereins zu Karlsruhe bekannt gegeben, in welchem er an dem durchgehenden vierten Geschoß festhielt, als im Frühjahre 1902 zu Wetzlar das Skizzenbuch entdeckt wurde, das jetzt durch Kauf in das Eigentum von Professor Dr. *Marc Rosenberg* in Karlsruhe übergegangen ist und neben vielen Darstellungen von Architekturbestandteilen des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts die mittlerweile zu so großer Berühmtheit gelangte Skizze ent-

hält. Die Wetzlarer Skizze beweist aber, wenn sie als urkundliches Beweismittel über den einstigen Bestand überhaupt gelten darf, daß ein durchgehendes viertes Geschoß nicht existiert hat. Weil nämlich merkwürdigerweise die Skizze zwar mehr als die Hälfte eines Giebels zeigt, die nötige Figurennische aber nicht zeigt, so kann man mit der Skizze von außen her gerade noch bis an die Figur heranrücken, und wenn dann der Giebel symmetrisch vervollständigt wird, so kommt man mit den untersten Geschossen beider Giebel in der Mitte nicht mehr zusammen. Freilich haben nun zwar die untersten Voluten beider Giebel nach der Innenseite zu keinen genügenden Platz, sondern fallen zur Hälfte aufeinander. Damit schien wenigstens etwas von der früheren Behauptung der Freunde der Frontgiebel nach *Merian* gerettet zu sein, und so hat denn auch Oberbaurat *Schäfer* seinen dritten Entwurf auf die Wetzlarer Skizze begründet. Er ist, zugleich mit dieser, erst am 6. September 1902 im „Centralblatt der Bauverwaltung“ veröffentlicht worden. Schöner als die vorausgegangenen Entwürfe ist er nicht. Die 15. und 16. Figurennische fallen notgedrungen aus der Mittelachse des Giebels, und das ist abscheulich, gerade weil sie andererseits korrekt über den unteren Figurennischen in ihrer eigenen Achse stehen. Die ganze, schon geschilderte Architektur aber ist äußerst geringwertig, roh und, bei allem Durcheinander der vielen Blenden neben den fünf Fensteröffnungen, leer. Aber dafür thronen oben die fünf Löwen und blasen die sechs Kinderfiguren auf ihren Hörnern ein Halleluja oder Hallali.

Die Lösung der Dachkonstruktion über dem nördlichen Treppentürmchen nach *Schäfer* ist auch in diesem seinem dritten Versuche den Urkunden gegenüber falsch. Ferner läßt sie sich nicht mit dem Darmstädter Aquarell in Einklang bringen. Das Aquarell zeigt nämlich die 16. Statue in der Mittelachse des Giebels. Der erzb. Bauinspektor *Maier* in Heidelberg hat später aufgrund der Wetzlarer Skizze einen andern Entwurf gezeichnet (vergl. „Süddeutsche Bauzeitung“ vom 30. Januar 1904), der dem *Schäfer*'schen vorzuziehen ist, weil er, im ganzen naiver und mehr im Geiste jener künstlerisch

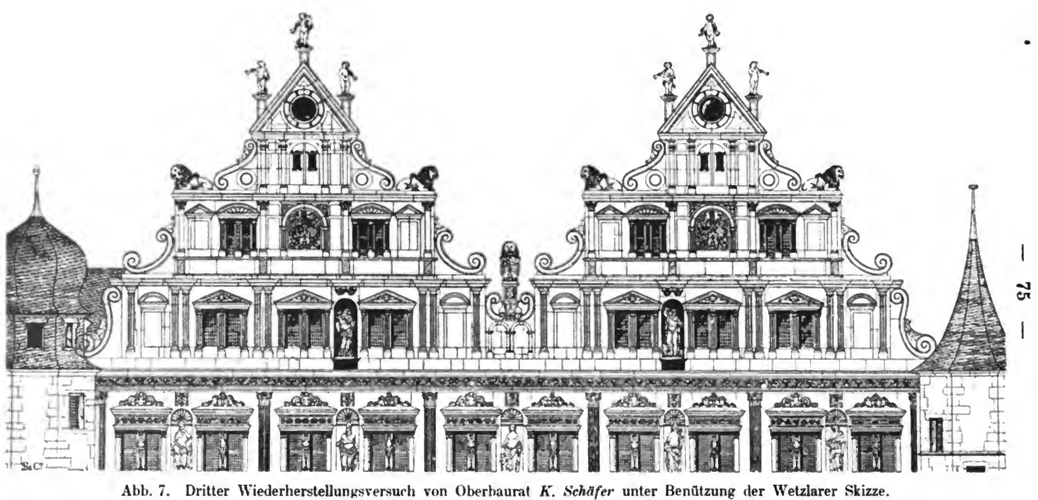


Abb. 7. Dritter Wiederherstellungsversuch von Oberbaurat *K. Schäfer* unter Benützung der Wetzlarer Skizze.

(Die 15. und 16. Statue fallen aus den Mittelachsen der zwei Frontgiebel, erscheinen jedoch korrekt über dem zweiten und vierten Pilastersystem der fünfteiligen unteren Fassade.)

minderwertigen deutschen Renaissance gehalten, mit dem Raum in der Mitte zwischen den Giebeln vollständig auskommt und zugleich die Dachkonstruktion hinter dem nördlichen Treppentürmchen richtig löst. *Maier* schiebt nämlich die Giebel noch um je eine Fensterbreite nach außen. Damit rücken die äußeren Dachflächen beiderseits bis über den Raum hinter dem Treppentürmchen, was zulässig oder notwendig ist. Die Figurennische rückt dagegen allerdings aus der Achse derjenigen der Fassade und zwar über die nächstäußere Pilasterreihe. Nunmehr finden in der Mitte die symmetrisch ergänzten Voluten vollständig Platz. Zwischen ihnen erhebt sich auf einem Postament der mittlere Löwe, wie bei *Schäfer* auch.

Das künstlerische Mißlingen aller Rekonstruktionsversuche aufgrund der Wetzlarer Skizze beweist gleichfalls, wie deren stilistischer Charakter schon an und für sich, daß der Schöpfer der unteren Fassade an die Errichtung der beiden Frontgiebel nicht gedacht haben kann.

Durch die Wetzlarer Skizze ist erwiesen, daß ein durchlaufendes viertes Geschoß über der heutigen Fassade nicht bestanden hat. Dieses Beweises hätte es nun freilich längst nicht mehr bedurft, wenn die Freunde der großen Frontgiebel einer Beweisführung gegen den oberflächlichen Anschein jemals zugänglich gewesen wären. Ich habe bereits 1884 (Beibl. S. 456/457) darauf hingewiesen, daß durch die *Merian*'schen Stiche selbst die Annahme eines durchlaufenden vierten Geschosses widerlegt wird. Dieselben widerlegen diese Annahme nämlich durch folgende Einzelheiten:

1) Bei *Merian* (Nordansicht) ist das südliche Treppentürmchen genau in der heutigen Gestalt abgebildet. An dessen Kranzgesims schließt sich also die untere Grenze der Giebel an. Dann erhält man nach *Merian* für die Giebel nur 2½ Geschosse und nicht 3½ über der unteren Fassade und schneiden sich die inneren Grenzlinien der beiden Giebel auf deren Kranzgesims.

2) Damit stimmt die *Merian*'sche Ansicht von Osten aber vollkommen überein, indem auch sie nur 2½ Ge-

schosse zeigt, d. h. zwei Stockwerke und einen Dachraum mit kleiner Luke ganz oben unter dem First. Man hat nun wegen des an der Fassade angenommenen vierten Geschosses und weil bei *Merian* auf der Ostseite dieses vierte Geschoß sichtbarlich und mit ganz unwiderlegbarer Deutlichkeit fehlt, eine windschiefe Dachzerfallung angenommen. Das wäre technisch möglich, und das starke Gefälle der mittleren Verschneidung der beiden Giebel (um die Höhe eines ganzen Geschosses!) wäre der Dachentwässerung nach Osten jedenfalls zugute gekommen. (Einen Wasserspeier verzeichnet *Merian* dort freilich nicht.) Allein die Perspektive der beiden Giebeldächer und die Erscheinung ihrer Grenzlinien bei Merian-Ost eröffnet auch nicht die geringste Möglichkeit zur Annahme einer windschiefen Dachzerfallung und somit auch nicht zu der Annahme eines vierten Geschosses an der Fassade.

3) Von dem Nordtürmchen erscheint bei *Merian* (Nord) deutlich die Spitze eines zwiebelförmigen Daches in ganz der selben Gestalt wie später (1683) bei *Ulrich Kraus*. Es liegt aber auch in gleicher Höhe, wie bei *Ulrich Kraus*, also mit seinem Kranzgesims etwas tiefer als das oberste Gesims der jetzigen Fassade. Auch dadurch wird das unter 1) und 2) Gesagte vollinhaltlich bestätigt. Denn sonst müßte es in der Zeit zwischen *Merian* und *Kraus* (ca. 1618 und ca. 1683) um ein ganzes Stockwerk der Fassade verkürzt und dann wieder mit dem selben Dache wie vorher versehen worden sein. Das ist nicht glaubhaft. Denn im dreißigjährigen Krieg wurde nicht gebaut, und seit 1649 besitzen wir die Baurelationen, in denen davon nichts steht. Wenn aber an diesem Türmchen nichts geändert worden ist, dann beweist es ebenso wie das Südtürmchen, daß ein die Giebel in der Mitte vereinigendes viertes Geschoß nicht bestand. Was man bei *Merian* (Nord) dafür hält, ist nichts, als der richtig konstruierte Schlagschatten des südlichen Giebels auf das Südtürmchen.

Das waren, abgesehen von dem, was unten über den Wert der *Merian*'schen Darstellungen im allgemeinen noch zu sagen bleibt, meine Gründe. *Koßmann* hat denselben vor Erscheinen der Wetzlarer Skizze (1902 S. 12—21) noch die folgenden hinzugefügt:

4) Das Aquarell im „Thesaurus" läßt gleichfalls die Annahme eines vierten Geschosses nicht zu.

5) Die perspektivische Nachkonstruktion der Ebenen nach beiden *Merian*'schen Stichen verlegt den mittleren Verschneidungspunkt der Giebel auf die Oberkante der heutigen Fassade.

Um endlich noch

6) die Federzeichnungen im Kgl. Kupferstichkabinett zu Stuttgart mit der Darstellung des Ottheinrichsbaues zu berücksichtigen, so liegt auch hier der Verschneidungspunkt der beiden Frontgiebel in der Ebene des Kranzgesimses des Südtürmchens. (Vergl. „Mitteilungen" I, Taf. XVIII.) Zum gleichen Ergebnis gelangte *Walter Thomä* mit seiner Untersuchung vom Jahre 1902 („Mitteilungen" IV, S. 155 und Taf. XVI).

Alles das und die Wetzlarer Skizze noch dazu mag nun freilich auf gewisse Leute keinen Eindruck machen. Uns aber, die wir auf dem entgegengesetzten Standpunkt schon früher gestanden haben, konnte die Entdeckung der Wetzlarer Skizze nur eine Genugtuung bereiten. Ich selbst durfte eine solche nicht nur in der Bestätigung des eben geführten Beweises, sondern vor allem darin erblicken, daß die Unvereinbarlichkeit des Charakters der beiden Frontgiebel mit dem Geiste und mit dem Können des Schöpfers der Fassade nicht schlagender dargetan werden konnte, als eben durch die Wetzlarer Skizze. Wir hatten daher weder ein Interesse daran, noch genügenden Grund, die Skizze für unecht zu halten. Ich habe in verschiedenen Veröffentlichungen zum Heidelberger Schloßstreite diesen Standpunkt eingenommen, und auch *Koßmann* ist (1904 S. 22ff.) nach der Entdeckung der Skizze von der Voraussetzung ausgegangen, daß sie echt sei. Die Behauptung, die Skizze sei unecht, scheint ungeheuerlich. Die Konsequenz, daß irgendein Anhänger der Frontgiebelprojekte die Skizze oder den oben zitierten urkundlichen Satz auf der Skizze gefälscht habe, läßt sich dabei nicht vermeiden. Dennoch ist der Verdacht gleich beim Erscheinen der Skizze vielfach geäußert worden, und bei Herausgabe seiner zweiten Monographie hat *Haupt* die Überzeugung, daß die Skizze un-

echt sei, öffentlich ausgesprochen (1904 S. 49 Anmerkung). In der „Kunstchronik" (No. 11 vom 13. Januar 1905) hat nun *A. Haupt* „fortgesetzten drängenden Anfragen sich nicht länger entziehen zu dürfen" geglaubt und seine Gründe angegeben. Mehrere Stellen dieser Schrift lassen keinen Zweifel darüber, daß *Haupt*, wenn auch versteckt, jemanden eines unerhörten wissenschaftlichen Betruges beschuldigt.

Den Fehler, nicht gleich auf die erste Äußerung *Haupts* zu antworten, machten die Produzenten der Skizze. Es war nicht ihr einziger. Denn es entsprach schon nicht der in solchen Dingen üblichen Objektivität des Verfahrens, wenn, wie es geschehen ist, der Entdecker mehrere Monate mit der Veröffentlichung wartete, und zwar gerade so lange, bis Oberbaurat *Schäfer* seinen dritten Entwurf für die Errichtung der Frontgiebel über der Fassade nach der Skizze ausgearbeitet hatte. Der Entwurf wurde zugleich mit dieser am 6. September 1902 im „Centralblatt der Bauverwaltung" der Öffentlichkeit übergeben. Ein so eigentümliches Verfahren mußte den Verdacht der Unechtheit gegen die Skizze von Anfang an wachrufen, und deren Herausgeber haben sich also, mag der Verdacht an und für sich noch so unberechtigt sein, die Schuld daran selbst beizumessen. Eine ernstliche Untersuchung der Frage läßt sich nun nicht mehr umgehen. Dieselbe ist während des Drucks dieser Zeilen auch von *A. v. Oechelhaeuser* in der *Lützow*'schen Zeitschrift angestellt worden mit dem Ergebnis, daß die Skizze unzweifelhaft echt sei. Allein so weit kann man andererseits doch nicht gehen, denn nicht jedes von *Haupt* angegebene Verdachtsmoment läßt sich als ganz unbegründet bezeichnen.

Ihr Charakter, wenn man will, ihr „Stil", macht die Skizze keineswegs verdächtig. Im Gegenteil; wenn eine Fälschung vorläge, so würde ich sie für ausgezeichnet gelungen ansehen. Denn das ist ganz jene Häufung mißverstandener Formen zu rohen Gebilden, wie sie oft genug in den alten Städten und Städtchen unseres Vaterlandes zu finden sind. In den Lehrbüchern erscheinen naturgemäß diese minderwertigen und stilistisch wertlosen Sachen nicht. Zu den Erzeugnissen dieser Art gehört die Skizze. Ein so gewiegter Stilkenner wie der Professor

der Kunstgeschichte Dr. *Marc Rosenberg* in Karlsruhe hat keine Spur von Unechtheit an ihr bemerkt, als er sie ankaufte. Die gegen die echte Erscheinung ihrer stilistischen Formgebung von *Haupt* angeführten Einzelheiten beweisen nichts, so wenig wie die auch bei anderen Gelegenheiten von ihm mit verblüffender Sicherheit vorgetragenen stilkritischen Bemerkungen, bei nächster Gelegenheit wieder zurückgenommenen Behauptungen und verstiegenen Hypothesen. Die seitlichen rechteckigen Fensterblenden seien „erst in der Spätzeit des 17. und im 18. Jahrhundert möglich". Warum?? Dergleichen wäre, wenn auch keineswegs *Colin*, so doch *Jakob Heyder*, dem alten Straßburger Steinmetzen, oder möglicherweise auch dem *Caspar Fischer*, zuzutrauen. Die entgegengesetzte Behauptung *Haupts* ist ganz unhaltbar. Es fällt um so schwerer, dabei an seine volle Objektivität zu glauben, als er am Schlusse seiner Kritik der Wetzlarer Skizze es nicht unterlassen hat, seinen Rekonstruktionsversuch nach dem Aquarell im „Thesaurus", ohne Löwen und unter Zuhilfenahme der barocken Giebelspitze des „Ritters", als den am besten gelungenen zu bezeichnen. Da er ferner alle seine zum Teil von *Koßmann* u. a. widerlegten Behauptungen über die *Kraus*'schen Giebel usw. apodiktisch wiederholt und zu seiner Kritik als Unterlagen verwendet, so ist dieselbe von vornherein diskreditiert.

Auf der Skizze hoch oben am Postament der mittleren Kinderfigur steht zu lesen ein „H" mit zwei i-Pünktchen über den beiden senkrechten Linien, also ein Monogramm „J. J. H.". Auch diese Ausdrucksweise trägt den Stempel der Echtheit. Nur daß das Monogramm in dieser Form an der Fassade angebracht gewesen wäre, halte ich für ausgeschlossen; es ist auch auf der Skizze mit schwärzerer Tinte und etwas unsicher eingetragen. *Koßmann* hat (1904 S. 22ff.) mit Recht darauf hingewiesen, daß die Zusammenstellung der Namen Johann und Jakob in Süddeutschland gebräuchlich sei. Indessen könnte das zweite i-Pünktchen auch nur der Symmetrie wegen über das H gesetzt sein. Es liegt also nahe, entweder einem Nachkommen *Heyders*, namens „Johann Jakob", oder aber dem alten Heyder selbst das Monogramm und die Urheberschaft der Frontgiebel zuzuweisen. Das

Wetzlarer Buch besteht ganz aus pfälzischem Papier, das noch im 16. Jahrhundert hergestellt worden zu sein scheint; denn die Blätter des Buches tragen als Wasserzeichen das wohlgelungene kurpfälzische Wappen im Stil des ausgehenden 16. Jahrhunderts mit den üblichen drei Schildern und dem Löwen darüber; das mittlere Schild zeigt den Reichsapfel. Trotzdem sagt *Haupt*, einer Vermutung von *Ebel* folgend, „daß diese Studien im Atelier *Georg Ridingers* zu Mainz gemacht sein müssen, da sie auch eine Reihe von nicht ausgeführten Varianten für das Aschaffenburger Schloß *G. Ridingers* enthalten, das damals schon fertig war“. Ich will zugeben, daß dies auch auf Pfälzer Papier geschehen sein kann. Ob die Tatsache und die sofort daran geknüpften weitgehenden Folgerungen richtig sind, lasse ich dahingestellt. Ich will endlich nicht unterlassen, anzuführen, daß, wie ich mich durch genaue Untersuchung überzeugt habe, eine nachträgliche Einklebung des Blattes mit der Skizze in das Wetzlarer Buch nicht stattgefunden hat: die alte Buchbinderarbeit ist vollkommen intakt. Diesen die Echtheit bestätigenden Umständen stehen jedoch Verdachtsmomente gegenüber, welche *Haupt* herausgefunden hat. Es sind die folgenden:

1) In dem Buche finden sich heute noch 19 leere Blätter, auf welche in der Tat jeder zeichnen und malen kann, was er will. Damit fällt das Argument zugunsten der Echtheit der Skizze aus der intakten Buchbinderarbeit.

2) Das Blatt mit der Skizze ist doppelt paginiert: die Seiten 56 und 57 kommen zweimal hintereinander, und eine derselben enthält die Skizze; im übrigen ist das Buch mit richtig durchlaufenden Seitenzahlen versehen. Das kann vorkommen; es kann jedem passieren, der ein Buch mit Seitenzahlen beschreibt. Daß es aber „ausgerechnet“ bei der Skizze passieren mußte, das ist allerdings ein merkwürdiger Zufall.

Die Schrift der Seitenziffern ist sehr schön und sicher, im Stile des 17. Jahrhunderts gehalten, mit blasser, jetzt vergilbter Tinte geschrieben. Einen Unterschied zwischen den beiden „56“ und „57“ vermochte ich nicht zu erkennen. Dieses Verdachtsmoment scheint demnach auszuscheiden, so auffallend es auch ist.

Diesem wie dem Vorausgegangenen mißt *Haupt* selbst auch keine entscheidende Bedeutung bei.

3) Die Giebelskizze ist mit einer anderen, bräunlicheren Tusche gezeichnet, als sämtliche anderen Abbildungen des Buches bis auf eine einzige, ganz oberflächliche Zeichnung einer Fensterumrahmung, die gleichfalls gefälscht sein könnte. Sie ist in den Schatten mit einer bläulich gefärbten Tusche angelegt, während alle anderen Abbildungen mit einfacher grauer Tusche gezeichnet und angelegt sind.

Man könnte nun freilich sagen, ein Fälscher würde sich vor einem solchen Mißgriff gehütet haben. Das beweise gerade die Echtheit. Allein ein Versehen in der Mischung oder eine nachträgliche Veränderung ihrer Farbe oder endlich ein Übersehen der Tragweite dieses Umstandes wären doch sehr wohl möglich, auch bei einer sonst höchst wohlüberlegten Fälschung. Tatsache bleibt, daß die Skizze im ganzen anders ausgeführt ist, als die sämtlichen anderen Blätter des Skizzenbuchs.

4) *Haupt* findet ferner, daß die Skizze mit deutlicher Verwendung der heutigen Giebelreste und der Darstellung des *Ulrich Kraus* von 1683 gezeichnet sei. Der Zeichner von 1616 konnte diese nun freilich nicht vor sich haben, wohl aber ein Zeichner vom Jahre 1902. *Haupt* entdeckt sogar die „auffallende Tatsache, daß mehrere Einzelheiten dem Rekonstruktionsversuche von *F. Seitz* von 1891 entsprechen". „Vielleicht sei dies zufällig." Ja, dann hat es aber doch auch keine Beweiskraft! Ich finde keine Spur, die man auf eine solche Ähnlichkeit deuten müßte. — *Haupt* findet es ferner auffallend, daß der Zeichner der Skizze alles vor unser Auge führt, was zu erfinden auch uns keine Schwierigkeit bereitet hätte, daß er jedoch gerade an dem Punkte Halt macht, welcher von entscheidender Bedeutung wäre und den Kernpunkt der Giebelkonstruktion enthüllen müßte, nämlich vor der Figurennische. Diese beiden Verdachtsmomente haben meines Erachtens keine Beweiskraft. Daß die betr. Formen nicht vor dem Jahre 1616 entstanden sein könnten, läßt sich stilkritisch nicht beweisen, und das andere Verdachtsmoment ist nicht schlüssig. Wertlos wäre die Skizze, wenn echt, wegen des Mangels einer

Aufklärung über die Lage der Mittelachse, wie *Haupt* meint, keineswegs: sie bewiese eben die Richtigkeit des letzten *Schäfer*schen oder des *Mayer*'schen Rekonstruktionsversuches und würde alle andern ausschalten, z. B. denjenigen von *A. Haupt.*

5) Ausgenommen ein paar Kopien aus Architekturbüchern enthält das ganze Buch sonst nur Abbildungen von Erzeugnissen aus der Zeit des beginnenden 17. Jahrhunderts, also von Sachen, die damals neumodisch waren, bis auf den Giebel. *Haupt* findet, daß dieser damals notwendig altmodisch erscheinen mußte und daher für den Zeichner des Skizzenbuchs nicht das nötige und erklärliche Interesse gehabt hätte. Für beweiskräftig kann ich auch dieses Argument nicht halten.

6) Außer einem Blatt mit der Darstellung einer Heuwage in Speyer ist kein einziges, wie die Skizze, mit einer Bezeichnung des Gegenstandes versehen, obgleich viele solche an sich vielleicht nicht minder interessant wären, wie z. B. eine Abbildung, deren Vorbild der Heidelberger Schloßterrasse, eine, die dem Portal der St. Michaels-Hofkirche in München entstammen mag usw. Nun wäre allerdings für eine Fälschung die Aufschrift des Gegenstandes gerade nur bei der Skizze von zweckvoller Bedeutung. Der Fälscher hätte dann etwa eine bei der alten Wage (ganz hinten im Buch) zufällig vorhandene Schrift für seine Nachahmung als Vorlage benützt, oder auch diese gefälscht, um den Verdacht abzuwälzen.

Die Schrift der Bezeichnung auf der Skizze ist mit tadellos sicheren Zügen im Stile der Zeit ausgeführt. Allein es gibt in Deutschland Leute genug, die das machen können; man könnte es von einem Kalligraphen nach echten Mustern geliefert bekommen, ohne daß derselbe überhaupt zum Bewußtsein davon käme, welcher Mißbrauch mit seinem Erzeugnis beabsichtigt wäre. Um die Inschrift aber dreht sich geradezu alles: würde die Inschrift fehlen, dann wäre die Skizze ohne weiteres bedeutungslos; es könnte ja überhaupt nur diese Inschrift gefälscht, die Skizze selbst aber möglicherweise alt und echt sein! Allein auch dieses Verdachtsmoment hat keine Beweiskraft, eben weil noch eine andere Inschrift, die auf der Speyerer Wage, in dem Buche sich findet.

7) Der Löwe auf der Skizze ist demjenigen, der linker Hand auf dem Stiche des *Ulrich Kraus* vom Jahre 1683 erscheint, unverkennbar nachgebildet.

Man könnte nun sagen: der Löwe bei *Ulrich Kraus* entstammte selbst einem der früheren Frontgiebel. Allein die Ähnlichkeit ist wirklich überraschend groß, und der Zeichner der Wetzlarer Skizze hat doch nicht nach *Ulrich Kraus,* sondern entweder nach der wirklichen Fassade von unten oder nach einem Aufriß derselben gezeichnet, der von einer andern Hand als der des *Kraus,* vielleicht von dem Schöpfer des Giebelentwurfes selbst herrührte. Dann aber wäre es dem Bildhauer auffallend gut gelungen, der bildnerischen Absicht des Architekten gerecht zu werden, und hinwiederum dem *Ulrich Kraus,* diesen nachzubilden.

8) Die zwei Kinderfiguren über dem Giebel sind fast genaue Spiegelbilder der zwei auf Hörnern blasenden Putti über dem jetzt im Friedrichsbau befindlichen flämischen Türgestell. Eine dritte Kinderfigur fehlt auf der Skizze. *Haupt* sagt: der Zeichner hatte dazu eben kein Vorbild, denn über dem *Colin*'schen Türgestell finden sich nur diese zwei, und geeignete andere sonst nirgends. Aber warum sollte nicht *Johann Jakob Heyder* derjenige gewesen sein, der sich bei ungenügendem eigenen Können der Schöpfung des *Colin* als Vorlage bedient hätte?

Nach alledem kann zwar ein Beweis der Unechtheit der Skizze nicht als geführt erachtet werden, aber ebensowenig kann in Abrede gestellt werden, daß es *Haupt* gelungen ist, einige verdächtige Umstände zu bezeichnen. Infolgedessen wird es den Produzenten der Skizze schlechterdings obliegen, deren Echtheit zu verteidigen und womöglich zu beweisen. Bis dahin müssen die pro und contra sprechenden Momente gegeneinander abgewogen werden, und dabei ergibt sich nach beiden Seiten hin bis jetzt keine volle Gewißheit.

Wie schon angedeutet, könnte es auch der Fall sein, daß die Skizze echt und nur die Inschrift gefälscht wäre; oder die Inschrift und die beiden Kinderfiguren könnten auf die echte Skizze eines beliebigen alten Giebels gesetzt worden sein. In

beiden Fällen wäre sie natürlich ebenso aus dem urkundlichen Material beseitigt, als wenn sie ganz unecht wäre. Es bestehen nun aber Möglichkeiten, welche der Skizze die entscheidende Bedeutung für unsere Frage rauben, auch wenn sie, bezw. die Inschrift, echt ist. Die Inschrift auf der Skizze lautet: „Dieser Giebel steht zu Heidelberg im Schloß auf Ottheinrichs Bau". Daher kommt entscheidend in Betracht die Jahreszahl 1616. Aus diesem Datum folgt, daß die Skizze Bedeutung überhaupt nur haben kann für eine spätere, aber nicht für die Zeit unmittelbar nach Fertigstellung des Bauwerks. Sodann aber braucht die Inschrift des Zeichners oder Kopisten nicht im mindesten der tatsächlichen Wahrheit entsprochen zu haben. Denn jene Zeit nahm es mit solchen Dingen nicht übermäßig genau, und der Mann wußte ja nicht, welchen Wert als Urkunde seine Zeichnung einmal haben würde. Ihm hat vielleicht, wie *Koßmann* (1904 S. 22) annahm, eine andere Zeichnung vorgelegen, die er kopierte; „daß er nach der Natur gezeichnet hätte, läßt sich nach der Ausführungsweise der Skizze nicht annehmen". Das Buch stammt ja, wie aus dem Wasserzeichen des Papiers geschlossen werden muß, aus der Pfalz und also höchstwahrscheinlich aus Heidelberg. „Die Skizze hat durchaus den Charakter einer Maßaufnahme. Wenn dem aber so ist, dann war die Vorlage des Zeichners entweder eine Entwurfszeichnung, oder die Skizze ist die Entwurfszeichnung", und der Besitzer vom Jahre 1616, der das Buch ererbt hatte oder sonst erwarb, hat möglicherweise die Inschrift erst darauf gesetzt, weil er hatte sagen hören, daß dieser Giebel in Heidelberg auf dem Ottheinrichsbau stehe. Dann hätten wir es zu tun mit einem Entwurfe des Jakob oder eines späteren Baumeisters namens Johann Jakob Heyder, von dem wir nicht mit Bestimmtheit wissen, ob er seinerzeit zur Ausführung gelangte, oder nicht. Nimmt man aber einmal an, er sei zur Ausführung gelangt, dann freilich müßte im Fall einer Wiederherstellung der Aufbau ganz so ausgeführt werden, wie ihn die Skizze zeigt, und Abweichungen davon wären durchaus nicht zulässig. Frag-

lich bleibt jedoch die Zeit der Entstehung dieser Giebel, und der Erörterung dieser Frage wenden wir uns nunmehr zu.

XV. Die seit dem Jahre 1580 entstandenen Abbildungen des Ottheinrichsbaues beweisen nichts für dessen ursprüngliche Gestalt.

Die Abbildungen mit Frontgiebeln haben aber auch keine volle Beweiskraft für die Gestalt dieser Giebelaufbauten und des zugehörigen Daches selbst.

Es ist demnach möglich, daß der Bau im Jahre 1559 mit geradem Abschluß unter Dach gekommen ist und daß Giebelaufbauten erst später errichtet wurden. Es ist aber auch möglich, daß schon bei der ersten Fertigstellung Giebel auf das zu geradem Abschluß vorgerichtete Mauerwerk der Fassade gesetzt worden sind. Geschah dies durch *Colin* und wurde es bereits zu Lebzeiten *Ottheinrichs* ins Auge gefaßt, so waren es nicht Frontgiebel, sondern Zwerchgiebel vor einem Dach mit Längsfirst, deren Gestalt mit derjenigen nach *Ulrich Kraus* vom Jahre 1683 im wesentlichen übereinstimmte. Es ist andererseits nicht wahrscheinlich, aber auch nicht unmöglich, daß schon bei der ersten Fertigstellung des Baues unter Dach seit 1559 zwei Frontgiebel in der durch die Wetzlarer Skizze und Merian bezeugten Gestalt von *Heyder* oder *Fischer* unter Friedrich III. errichtet wurden. Wir besitzen über keine einzige dieser verschiedenen Möglichkeiten volle Gewißheit.

Wenn man in dem Streit über die Giebelfrage sich eine Meinung bilden will, so muß man sich zuerst klar sein über die Fragestellung, nämlich was heißt: „die erste Gestalt des Ottheinrichsbaues?“ Heißt dies: „seine tatsächliche erste Gestalt nach der Fertigstellung unter Dach“ oder: „diejenige Gestalt, welche der Absicht Ottheinrichs und der des künstlerischen Schöpfers der unteren Fassade entsprach“? Die Intentionen des Bauherrn und seines Architekten dürfen wir zusammenfassen; wir dürfen annehmen, daß sie sich auf ein endgültiges Projekt

geeinigt hatten. Eine etwaige Umstimmung des Bauherrn während des Baues käme dann nicht mehr in Betracht: seine geistige Frische könnte durch Krankheit gelitten haben, sein Interesse und seine Willenskraft erloschen sein gegenüber neuen, fremden Einflüssen. Das, was entstand, war dann nicht mehr seine Schöpfung, nicht mehr das von ihm gewollte Kunstwerk, sondern eine Veränderung, vielleicht eine Verballhornung desselben entgegen seiner wahren Absicht und entgegen derjenigen des künstlerischen Urhebers. Was geschehen ist, wissen wir nicht. Aber die zwei verschiedenen Fragen sind durch die Sachlage gegeben. Es mag nicht leicht sein, sich für die Stellung der einen oder der anderen zu entscheiden, und die meisten Forscher oder Parteigänger haben beide denn auch einfach zusammengeworfen. Man fragte nach der ersten Gestalt des Baues mit der stillschweigenden Voraussetzung, daß das zuerst Entstandene eben auch die vom Bauherrn und vom Schöpfer des Werks beabsichtigte Gestalt gewesen sei. Das kann sein, aber ebensogut das Gegenteil. Und dann muß man sich darüber klar sein, ob die zufällige erste Gestalt des Bauwerks nach seiner Fertigstellung oder die erwiesene Absicht seiner Urheber die wahre geschichtliche Wahrheit darstelle und das kunst- und kulturgeschichtlich wertvollere Gut sei.

Ich habe beide Fragen stets getrennt und dahin beantwortet, daß die heutige Ruine der eigentlichen Absicht und dem Plane Ottheinrichs entspreche, daß jedoch bei Fertigstellung unter Dach der Bau sogleich Giebelaufbauten entgegen der ursprünglichen Absicht erhalten habe (vergl. *Alt* 1884 S. 21). Daß die tatsächliche erste Gestalt des Baues nach seiner Fertigstellung den geraden Abschluß und keine Giebel gezeigt hätte, das habe ich, wie ich festzustellen veranlaßt bin, nie behauptet. Inzwischen hat jedoch *Koßmann* den ursprünglichen geraden Abschluß der Fassade an dem Mauerwerk der Ruine selbst nachgewiesen. Ich konnte diese Entdeckung nur begrüßen. Sie liefert vollen Beweis für die Bejahung des geraden Abschlusses auf die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Baues, wenn man darunter die Absicht und den Plan Ottheinrichs versteht. Beweiskräftig für die tatsächliche erste Gestalt des

Baues nach seiner Fertigstellung unter Dach scheint sie mir jedoch nicht zu sein. Denn auf das zum geraden Abschluß vorgerichtete Mauerwerk können eben sofort nach Erstellung der letzten Schicht Giebel gesetzt worden sein. Dann erhebt sich die weitere Frage, ob dies Frontgiebel oder Zwerchgiebel waren.

Mit der Jahreszahl 1620 sind von *Matthäus Merian* zwei Ansichten des Heidelberger Schlosses herausgegeben worden, welche, schon durch ihren Umfang imponierend, die Vorlage für alle späteren Darstellungen des Schlosses aus dem 17. Jahrhundert gebildet haben. Daß dies der Fall war, wird leicht begreiflich, wenn man erwägt, daß es sich dabei um Buchillustrationen oder illustrationsähnliche Darstellungen und ferner um Vervielfältigungen durch Nachdruck handelt. Die beiden großen Stiche waren allerorten verbreitet und galten als autoritativ; sie nachzuzeichnen war das einfachste und bequemste Mittel für jeden späteren Darsteller. Schon von *Merian* selbst bezw. aus seiner Werkstatt rührten her die Nachbildung in der weitverbreiteten „Topographia Palatinatus Rheni“ von *Martin Zeiller* und *Merian* (1645) und gegen 20 andere Nachstiche verschiedener Art und Bestimmung, die also, soweit sie den Ottheinrichsbau zur Darstellung bringen, der Autorität der beiden großen Stiche nicht das mindeste hinzufügen. Die Masse der *Merian*'schen Darstellungen, ihr Ansehen und ihre weite Verbreitung rauben aber auch allen nicht von *Merian* herrührenden Stichen die selbständige Autorität. Darüber ist man einig. (Vergl. *A. Mays*, Katalog der städtischen Sammlung auf dem Schlosse zu Heidelberg, No. 562—571.) Die ersten Nachstiche anderer rühren her von *Wenzel Hollar*, einem Schüler und Gehilfen des *Matthäus Merian* (vergl. die ausgezeichnete Zusammenstellung des gesamten Materials von *Zangemeister* in den „Mitteilungen“ Band I S. 35—143).

Es liegt nun auf der Hand, daß Ansichten des Ottheinrichsbaues etwa aus dem Jahre 1617 und später, aber auch solche aus früherer Zeit, seit etwa 1580, keine Beweiskraft besitzen für die Gestalt des Baues im Jahre 1559—60. In diesem Jahre, nämlich kurz nach Entlassung der

Bildhauer im Jahre 1559, muß der Bau unter Dach gekommen sein (s. u.). Beweiskraft könnten jene viel späteren Abbildungen für die damalige Gestalt nur dann haben, wenn wir sicher wüßten, daß in der Zwischenzeit keine Veränderungen am Ottheinrichsbau stattgefunden haben. Das ist aber nicht der Fall, sondern das Gegenteil: *Martin Zeillers* Bericht über den Bau vom Jahre 1645 (Seite 41 der „Topographia") bestätigt nämlich, daß ein Brand des Ottheinrichsbaues schon bald nach dessen Fertigstellung, also in den Jahren 1560—70, stattgefunden hat, bei welchem „das Oberteil" des Baues zerstört wurde. Und wenn *Koßmann* (1904 S. 34) hieraus folgerte, daß die beiden Frontgiebel erst bei der Wiederherstellung des Oberteils, d. h. des Daches und vielleicht einiger beschädigter Teile der oberen Fassade, nach diesem Brande errichtet worden seien, daß demnach die Fassade mit den beiden Frontgiebeln nicht die ursprüngliche, sondern die zweite Gestalt des Ottheinrichsbaues darstelle, so hat er dabei die allgemeine Geschichte der deutschen Renaissance, die Geschichte ihrer Stilentwicklung nämlich, auf seiner Seite.

Wilhelm Lübke unterschied, als er den Grund zur umfassenden Geschichtsschreibung der deutschen Renaissance legte (1873 bis 1881), drei Entwicklungsstufen derselben. Die erste, die Stufe der frühesten Versuche und einer naiven Aneignung der Frührenaissance Oberitaliens, rechnet er bis etwa 1550; die zweite, welche als Meisterleistungen den Schloßhof zu Dresden, die Vorhalle des Rathauses zu Köln und unsern Ottheinrichsbau in sich schließe, bestehe in einer nicht immer glücklichen Mischung von Elementen der italienischen Frührenaissance, der Gotik und des beginnenden Barockstils; die dritte bilde ein Barockstil, in welchem seit den siebziger Jahren die städtischen Unternehmungen gegen die fürstlichen überwiegen. Die Einteilung *Lübkes* ist zulässig und in ihrer Art auch richtig; allein sie geht nicht in die Tiefe. Vermutlich wegen der großen Schwierigkeiten, die eine chronologische Einteilung der Geschichte der deutschen Renaissance bietet, hat *Gustav v. Bezold* auf eine solche im ganzen verzichtet. Allein unmöglich erscheint es mir keineswegs, eine übersichtliche Einteilung zu gewinnen, in der die zeitliche Abfolge zu ihrem kaum bestreitbaren Rechte kommt.

Wenn man, an der Hand der Datierung der einzelnen geschichtlichen Denkmale von Rang, die verschiedenen Phasen der deutschen Renaissance feststellen will, so muß man die Zeit der ersten Versuche vor 1530 vorneweg ausscheiden, um dann die Anpassung der italienischen Kunstformensprache an die überkommenen germanisch-deutschen Bedürfnisse in zwei Trieben auf die Höhe der Entwicklung und zu der Wende geführt zu sehen, wo der Niedergang beginnt und die stilbildenden Kräfte wieder auseinandertreten. Die ersten tastenden Versuche gehörten fast ausschließlich den nur zeichnenden Künsten, der Malerei und der Bildnerkunst an, aber nicht der eigentlichen Bautätigkeit. Diese beginnt erst gegen die dreißiger Jahre des Jahrhunderts, und ihr Schwerpunkt liegt nicht in der überragenden Persönlichkeit tonangebender Baukünstler, welche in Deutschland selten waren, sondern in einer Forderung der Gebildeten, für deren Erfüllung bei der Kostspieligkeit baulicher Schöpfungen naturgemäß die Fürsten der Zeit in erster Linie in Betracht kamen. Dieselben folgten einer Mode, der Mode der Nachahmung der italienischen Fürstenhöfe und ihres gesteigerten, auch geistigen, Genußlebens. Sie wurden dadurch die in der Sache selbst mehr oder weniger bewußt handelnden Träger der ersten Aneignung der italienischen Architektur in Deutschland. Volk und Künstler treten gegenüber diesem Faktor noch zurück. Diese Fürstenrenaissance bediente sich aller künstlerischen Kräfte, deren sie habhaft werden konnte, um italienische Paläste auf deutschem Boden zu errichten. Waren geborene Italiener zur Hand, dann um so besser; konnte man solche nicht bekommen, so behalf man sich eben mit deutschen Künstlern. Erst mit der zunehmenden Schulung der deutschen Bauleute in dem neuen Stile erlosch jene Tendenz und gewannen diese einen entscheidenden Einfluß auf die Stilentwicklung. Bedeutendere Persönlichkeiten, wie die großen Augsburger und Nürnberger Künstler oder ein *Wendel Roßkopf* in Görlitz, ein *Melchior Trost* und *Caspar Voigt* in Dresden, gewährten natürlich vollen Ersatz für italienische Künstler, bildeten jedoch eine Ausnahme. In dieser Epoche wurde die einfache Herübernahme der italienischen Renaissance auf deutschen Boden grundsätz-

lich erstrebt. Man erblickte darin eine Verbesserung gegenüber der ausgelebten und dem Geiste des neuen Palastbaues wenig entsprechenden Gotik. Ob man den Begriff der „Mode“ dabei höher oder geringer einschätzt, darauf kommt es für den tatsächlichen Sachverhalt nicht an. Auch kam es für die Mehrzahl ihrer fürstlichen Träger sicher nicht darauf an, ob das Fremde, das sie einführten, wirklich besser war oder nicht, sondern in erster Linie darauf, daß es den adäquaten Ausdruck ihrer Selbstherrlichkeit bildete. Die Selbstherrlichkeit der größeren und kleineren Reichsfürsten begann gerade eben ihre Flügel zu recken, nachdem das Kaisertum in dem großen religiösen Zwiespalt der Zeit sich auf die Seite des Papsttums geschlagen hatte. Nur wenige, wie etwa der Pfalzgraf Ottheinrich, mochten die geistige Bewegung tiefer erfassen und befähigt sein, eine innerliche Verbindung des humanistischen und des reformatorischen Geistes zu vollziehen, ohne dabei dem eigensüchtigen Gedanken der politischen Dezentralisation nachzuhängen. Für die Mehrzahl der Fürsten jener Zeit darf das rohere Gefühl ihrer infolge der beginnenden Auflösung des Reiches vergrößerten Machtfülle als die eigentliche Triebfeder ihres Mäcenatentums angesehen werden, wenn auch gelegentlich eine edlere Auffassung der italieninischen Renaissance, als der Schöpferin höherer Kulturwerte, nebenher laufen mochte.

Wenn *v. Bezold* von dieser deutschen Frührenaissance eine Hälfte als „italienische Renaissance und italienischen Barock in Deutschland“ abtrennt, so halte ich dies nicht für gerechtfertigt, und zwar aus dem historisch-psychologischen Grunde, daß das Motiv der Mode und die humanistische Tendenz bei den Bauherren in allen Fällen die gleiche war, wobei nur eben sehr verschiedene künstlerische Kräfte zur Verfügung standen. Rein italienische Schöpfungen auf deutschem Boden, wie etwa das sog. Badezimmer im Fuggerschen Hause zu Augsburg (abgeb. bei *v. Bezold* S. 115, bei *Lübke* I S. 415), bilden Ausnahmen, die eine besondere Entwicklungsrichtung nicht darstellen und auf welche die Annahme einer besonderen Phase der Entwicklung nicht begründet werden kann. (S. *v. Bezold* S. 29—39 vergl. mit S. 98—100 und mit S. 112—125.)

Als Werke, die diesen Tendenzen ihren Ursprung verdankten und demnach als Werke der deutschen Frührenaissance betrachtet werden dürfen, verzeichnen wir beispielsweise folgende: das Schloß zu Spital in Kärnten ca. 1530, das Schloß zu Dippoldiswalde in Sachsen um 1534, das Belvedere in Prag seit 1526, den Portalbau des Piastenschlosses in Brieg 1547, die Residenz in Landshut seit 1536, den Schloßhof zu Dresden seit 1547, den Schloßhof zu Stuttgart seit 1553, die Loggia Friedrichs II. zu Heidelberg seit 1545; in den nördlicheren Gegenden den Fürstenhof zu Wismar seit 1553, das Schloß zu Schwerin 1555, den Schloßhof zu Güstrow seit 1558. Alle diese Bauten folgen nach bestem Können dem Geiste der italienischen Renaissance. Sie zeigen grundsätzlich den geraden oberen Abschluß ohne Giebelaufbauten. Übrigens lehnten die bürgerlichen Kreise diese Richtung keineswegs ab, sondern befolgten sie gleichfalls, z. B. in verschiedenen Privatbauten zu Görlitz von 1526 bis 1537, der Bogenhalle des Rathauses zu Posen 1550, dem Rathaus zu Mühlhausen i. E. 1552, dem Regierungsgebäude (Ritterschen Hause) zu Luzern 1557, endlich dem Gartenkasino am Hirschvogelhause zu Nürnberg vom Jahre 1534, der Perle der bürgerlichen Bauwerke dieser Epoche. Von Interesse ist hier, was *Konrad Lange* (vergl. dessen „Peter Flötner“ Berlin 1897 S. 68) über die Wandarchitektur des berühmten Hirschvogelsaales sagt: — „daß die oberen Teile der Vertäfelung mit ihren von Pilastern eingeschlossenen Bildern, ihren unruhig wirkenden Obelisken und Kaiserbüsten ein späterer Zusatz sind — frühestens aus den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts“. Daraus ergibt sich als ursprünglich der gerade Abschluß der Architektur. Jene Aufbauten aber entsprechen genau dem, was in der Monumentalarchitektur aufgesetzte Zwerchgiebel wären. Über die Richtigkeit des *Lange*'schen Urteils besteht kein Zweifel. Örtlich begrenzt ist diese deutsche Frührenaissance gegen Norden etwa durch eine von Mainz über Dresden nach Breslau zu ziehende Linie, natürlich mit nördlicher gelegenen Ausnahmen. Der eingeschlossene südliche Teil aber bezog sein Vorbild und eine große Zahl ausführender Künstler unmittelbar aus Oberitalien.

In fürstlichen wie in bürgerlichen Kreisen wurde diese Richtung auf eine möglichst rein antikische Weise auch noch weiterhin gepflegt. So entstand hier der Hof der Plassenburg bei Kulmbach seit 1563, das alte Schloß zu Bayreuth seit 1564, das Schloß zu Offenbach a. M. 1572, die Trausnitz bei Landshut 1578, die Maxburg in München 1578; dort die Rathausvorhalle in Köln 1569, das Haus der Geltenzunft zu Basel 1578. Die letzteren beiden Werke gehören zu den edelsten der gesamten deutschen Renaissance. In Hildesheim erbaute 1587 ein Dr. iuris, der in Bologna studiert hatte, das sog. Kaiserhaus, in Braunschweig datiert das Gymnasium vom Jahre 1592 — alles Bauwerke mit geradem oberem Abschluß. Augsburg und Nürnberg aber verwendeten für ihre Rathausbauten seit 1615 und 1616 einen vornehmen Barockstil, der vom Stil des gemütlichen deutschen Giebelbaues so wenig an sich trägt, wie Wallensteins Gartenhalle zu Prag vom Jahre 1629. So verläuft eine klassisch-antikisierende Linie der deutschen Renaissance von der Frührenaissance durch einen edeln Barockstil hindurch bis zu ihrer Umbildung in den Roccocostil. Als diesem Barockstil klassischer Richtung angehörende Bauten erwähne ich außer den genannten Rathäusern noch die Residenz in München seit 1600 und den „Englischen Bau" des Heidelberger Schlosses, den Friedrich V. seiner englischen Gemahlin auf dem nördlichen Walle neben dem dicken Turme seit 1612 errichtete.

Seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts jedoch setzt in Deutschland eine Bewegung ein, welche es unternimmt, die antikische Weise mit dem deutschen steilen Giebel zu verschmelzen. Das bedeutete nicht weniger, als eine Unterwerfung der italienischen Renaissance unter das gotische Formgefühl. Sie wurde vollzogen, indem man der Straße schon zugewendete, der Schauseite des Gebäudes also schon von vornherein angehörende Giebel (Frontgiebel) mit den Kunstformen der Renaissance bekleidete. Kein nennenswertes Gebäude dieser Art ist älter als vom Jahre 1570. Ein Frontgiebel in Lemgo mit logisch durchgeführtem und darin die Wetzlarer Skizze allerdings weit hinter sich lassendem Halbsäulengerüst sowie zwei gut durchgebildeten

Erkern wird vom Jahre 1571 datiert (abgeb. bei *Lübke* a. a. O. Fig. 363). Die Rathauslaube daselbst stammt erst von 1589, und das benachbarte Schloß Brake zeigt noch die horizontalische Tendenz der Fürstenrenaissance.

Versuche, den Frontgiebel durch eine Renaissancefassade zu maskieren, kamen früher vor. Allein sie haben einen wesentlich anderen Charakter. Es handelt sich bei diesen Versuchen nicht um jene mehr und mehr zielbewußte Verschmelzung von Gotik und Renaissance, sondern um die einfache Anwendung von Renaissanceformen zur Maskierung von Frontgiebeln. Das war ein anderes, fast entgegengesetztes Verfahren. Ein Haus am Ring zu Breslau mag als Beispiel für die früheste Behandlung des Frontgiebels im Sinn der antikischen Weise gelten; 1541 entstanden, zeigt es als Maske seines sehr steilen Frontgiebels eine nach Stockwerken geteilte Pilasterarchitektur. Diese ist so hoch hinaufgeführt, daß nur ihr oberstes, niedriges Geschoß allenfalls an den dahinter liegenden Giebel erinnert. Dieses ist jedoch gestaltet lediglich als eine Krönung des von unten bis oben gleich breiten Pilastersystems durch ein etwas erhöhtes Mittelstück zwischen zwei wellenförmig abwärts steigenden Seitenstücken. Der Aufbau hat etwas von dem Formgefühl italienischer Epitaphien. (Vergl. die Abb. bei *Lübke* 1882 II S. 167.) Die ebenda abgebildete Giebelmaske des sog. Deutschen Hauses in Pilsen ist meines Erachtens erheblich jünger als der 1536 entstandene untere Teil dieser Fassade bis zu seinem Hauptgesims. Allein die für die Breslauer Fassade gegebenen Kriterien treffen auch auf diese Giebelmaske zu: es handelt sich um eine tunlichst reine Renaissancekomposition vor einem tunlichst vollständig verhüllten Giebel. Ebenso muß beurteilt werden die Fassade des Hauses „Zum großen Salm“ in Mecheln (vergl. *v. Bezold* Abb. 3 und S. 20) vom Jahre 1519.

Die innerliche Verbindung des Frontgiebels mit der antikischen Weise erreicht Höhepunkte erst in folgenden Bauwerken: Neues Lusthaus in Stuttgart 1575—1593, St. Michaels-Hofkirche in München 1582—1597, „Ritter“ in Heidelberg 1592, Gewandhaus in Braunschweig 1590, Pellerhaus in Nürnberg 1605. Beim „Neuen Lusthaus“ handelt es sich um ein allseitig frei-

stehendes Gebäude, also noch nicht einmal ernstlich um den Fassadengiebel; erst bei den vier letztgenannten Bauwerken handelt es sich um den eigentlichen Frontgiebel. Breite Gebäude mit doppeltem Frontgiebel (entweder zwei gleichschenkeligen Giebeln oder mit einem durchlaufenden Geschoß als Zwillingsgiebel) kommen mehrfach und an verschiedenen Orten Deutschlands vor. Eine besondere stilgeschichtliche Bedeutung haben sie nicht; nur etwa diejenige, daß sie mit einem starken Anklang auf die gotische Wurzel der deutschen Renaissance hinweisen. Es ist nicht zufällig, sondern tief im Wesen der Gotik begründet, daß die Fassade des gotischen Doms allermeist zwei Türme zeigt, zwischen denen der Giebel des Hauptschiffes zusammenschrumpft bis zu völliger Bedeutungslosigkeit. Hier, in dieser Zwillingsanlage, ist der polare Gegensatz zum breitlagernden antiken Giebeldreieck ausgesprochen, und das entsprechende Gefühl mochte in den Urhebern jener doppelten Frontgiebel noch nachwirken.

Von dem Frontgiebel muß unterschieden werden der Zwerchgiebel. „Zwerch" = „überzwerch", quer gestellt. Die Schreibung „Zwerggiebel" kommt gleichfalls und z. B. in der wichtigen Stelle der Heidelberger Schloßbauakten vom Oktober 1649 vor, wobei das g nach üblicher Orthographie statt ch geschrieben sein, aber auch ein kleinerer Giebel gemeint sein kann. Denn Zwerchgiebel waren in den meisten Fällen kleiner wie Front- oder Hauptgiebel. Ihr Wesen besteht jedoch darin, daß sie seitlich an das Hauptdach eines Gebäudes angelehnt sind. Stehen sie also über einer Fassade, so muß das betreffende Gebäude dem Beschauer die Seitenfläche seines Hauptdachs und dessen First in der Längsrichtung zuwenden („Längsfirst").

Unstreitig verdankt auch der Zwerchgiebel dem gotischen Formgefühl seine Entstehung, dessen herkömmliche aufwärts gerichtete (vertikalische) Tendenz in ihm eine Befriedigung fand, die ihm der gerade Abschluß der antikischen Bauten nicht gewährte. Der Zwerchgiebel entwickelte sich früher als der Frontgiebel. Das war nur natürlich, wenn man von der antikischen Weise ausging. Allein ebendeshalb kann er die gleiche stilgeschichtliche Bedeutung, wie der Frontgiebel,

von vornherein nicht haben. Denn immer schob sich zwischen ihn und die untere Fassade deren Kranzgesims als ihr unverkennbar eigentlicher Abschluß: grundsätzlich blieb es beim Überwiegen der horizontalen Linie dieses Abschlusses und bei einer überwiegenden Breitenentfaltung des Gebäudes. Ein reiner Vertikalismus im Sinne der Gotik konnte auf diesem Wege zunächst nicht erreicht werden, sondern erst dann, als man den Schwerpunkt der Fassadenarchitektur selbst in die vertikale Entwicklung verlegte und die Breitenentfaltung entsprechend beschränkte.

Zwerchgiebel über einer Längsfassade finden sich in Deutschland z. B. am Rathause zu Leipzig vom Jahre 1556. Sie zeigen eine noch zaghafte Behandlung der Pilasterarchitektur. Die Pilaster umrahmen die beiden unteren Giebelgeschosse fast nur wie lisenenartige Wandverstärkungen, am obersten Geschosse tragen einfach nach außen geschwungene Voluten den auf die Wand gesetzten antiken Giebel. Ähnlich erscheinen um die selbe Zeit Zwerchgiebel über der Längsfassade des Piastenschlosses zu Brieg und am Rathaus daselbst, zielbewußter 1562 am „Roten Ochsen“ zu Erfurt usw. Der Zwerchgiebel erlangte seine vollkommenste Durchbildung beispielsweise etwa an der Universität zu Helmstädt (1593—1612) oder am Rathaus zu Bremen (1611). Nach Bremen wie an die gesamte Seeküste von Deutschland gelangte die Renaissance durch die Vermittlung der Niederlande, speziell Hollands. (Vergl. *v. Bezold* S. 73.) Die Unterscheidung der holländischen und flämischen Renaissance ist nicht unerheblich, wie wir noch ausführen werden. So ergibt sich die zweite örtliche Bestimmung des Umfangs der deutschen Renaissance: der Norden hat keine unmittelbare Beziehung zu Italien, sondern er empfängt den neuen Stil schon fast fertig aus den Händen der Niederländer. Dies bestimmt seine wesentlich barockere Eigenart und das Fehlen einer Frührenaissance. Die Beziehung zu den Niederlanden erstreckte sich von Norden her auf das Binnenland bis zu der früher angegebenen Grenzlinie und machte ihre Wirkung geltend z. B. in Emden (Rathaus), Danzig (Zeughaus), dann in Hameln, Münster i. W., Hannover

usw. Die Grenze ist jedoch hier unbestimmter als für die süddeutsche Frührenaissance. Sie zerfließt vor der zeitlichen Entwicklung der reiferen deutschen Renaissance, welche wir jetzt gerade besprechen. Es dürfte aber einigermaßen schwer fallen, den Stil der Pellerhausfassade aus den Niederlanden abzuleiten. Seine Elemente sind in Süddeutschland selbständig weitergebildete antikische und deutsche, und das Selbe ist der Fall bei den übrigen deutschen Front- und Zwerchgiebelfassaden vom Rathause zu Konstanz und vom Rathause zu Rothenburg a. T. bis zum Gewandhause in Braunschweig.

Bei der Universität zu Helmstädt ist eine das Kranzgesims überwindende Verbindung der Zwerchgiebel mit der unteren Fassade garnicht angestrebt, beim Rathause zu Bremen jedoch trotz einer umlaufenden Balustrade glänzend erreicht, durch Verkröpfung eines gewaltigen Mittelrisalites unter dem mittleren, der Erscheinung des Frontgiebels sich annähernden Zwerchgiebel. Wirklich vollkommen gelang die Verbindung jedoch nur und ausschließlich 1601—1604 dem deutschen, vorher in Straßburg eingesessen gewesenen Baumeister *Johannes Schoch* am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. Hier wurde das Höchste erreicht, dessen die Richtung fähig war: die volle Herrschaft des Vertikalismus des gotischen Formgefühls über die mit tadelloser Konsequenz durchgeführte antikische Weise, noch klarer und folgerichtiger an der dem Neckar zugewendeten Fassade als an der reicheren, statuengeschmückten im Schloßhof. Das Bindemittel, welches die Vereinigung zweier scheinbar widersprechender Formgefühle in dieser vollendeten Gestalt ermöglichte, war die Verkröpfung des Gebälks, an sich keineswegs ein Ergebnis der Zielstrebigkeit der deutschen Renaissance, sondern ein uralter Bestandteil der antikischen Weise. Aber einzig durch dieses Kunstmittel konnten die Vertikalen zu jener das Ganze des Bauwerks beherrschenden Wirkung eines gewaltigen Emporstrebens gebracht werden, das in den beiden Zwerchgiebeln des Friedrichsbaues zu Heidelberg naturgemäß und naturnotwendig ausklingt: der Friedrichsbau wäre ohne seine beiden Zwerchgiebel nicht denkbar.

So bedeutet er die vollkommenste Verschmelzung der antikischen Weise mit dem gotischen Formgefühl, welche irgendwo erzielt wurde, den Höhepunkt der deutschen Renaissance überhaupt.

Die zweite Entwicklungslinie der deutschen Renaissance, welche wir hiermit in ihrem Aufstieg beschrieben haben, ver-



Abb. 8. *Ulrich Kraus*, der Schloßhof von Norden gesehen ca. 1683.

läuft im deutschen Barockstil. Dieser ist wohl zu unterscheiden von dem übernommenen italienischen Barockstil, der in der Entwicklungslinie der klassisch-antikischen Tendenz auftrat. Der deutsche Barockstil setzt ein außer mit dem Friedrichsbau zu Heidelberg etwa mit dem Aschaffenburger Schloß, dem Pellerhause zu Nürnberg und dem Stadtweinhaus in Münster i. W. und vermischt sich vollständig mit der von Norden herkommenden holländisch-niederdeutschen Stilrichtung, so daß sich eine Scheidung nicht mehr vollziehen läßt.

Er verklingt nach einem letzten, durch seine verständige Größe wie durch seinen gotischen Atavismus merkwürdigen Aufschwung, der in der Marienkirche zu Wolfenbüttel erblickt werden darf, in den dürftigen Werken des protestantischen Kirchenbaues im 17. Jahrhundert.

Unzweifelhaft haben niederländische Einflüsse in der Entwicklung der deutschen Renaissance mitgewirkt in dem Maße, wie es nach ihrer örtlichen Herkunft als natürlich betrachtet werden darf. Denn die Niederlande waren damals noch deutsche Landschaften. Sie hatten aber seit den Tagen der *van Eyk* und *van der Goes* Beziehungen zu Italien und zwar innigere und einflußreichere bei den Flamen, als bei den Holländern, was wiederum nur natürlich begründet ist in der Abstammung und Individualität der beiden Volksstämme. Über die Auffassung des italienischen Vorbildes entschied diese Individualität und die allgemeine künstlerische Veranlagung. Vermöge dieser letzteren erzielten die Flamen rasch eine intimere Beziehung zu Italien, als die rein deutschen Stämme; sie fühlten leichter italienisch als diese. Man denke an *Giovanni da Bologna*, an *Peder Candid*. Die flämischen Einflüsse waren daher garnicht so besonders germanisch, wie manche annehmen; auch dort studierte man den *Serlio* und *Vitruv*. (Vergl. *v. Bezold* S. 67.) Und zugleich bestanden doch eigene Beziehungen des deutschen Südens zu Italien, welche dem flämischen Einfluß, eigene schöpferische Kräfte in Deutschland, welche dem holländischen einen bescheideneren Umfang anweisen, als behauptet wurde. Die Überschätzung dieser Einflüsse bedingt eine ungerechtfertigte und ungerechte Herabsetzung der eigenen, deutschen Kunst, die aufhören sollte. Welche Menge tüchtiger deutscher Meister von eigener Art steht den wenigen Niederländern gegenüber! Auch die Behauptung, der hohe Frontgiebel bilde ein wesentliches Kriterium der deutschen Renaissance, ist eine legendäre Willkürlichkeit und weiter nichts. Beim Palastbau der frühen Fürstenrenaissance ist vielmehr das Gegenteil der Fall und der gerade Abschluß die Regel. Am frühesten erscheinen hier Zwerchgiebel, die den geraden Abschluß und die horizontale Gesamtanlage an sich nicht in Frage

stellen. Der künstlerische Wert und die nationale Bedeutung des hohen Giebels kann und soll nicht geleugnet werden. Allein Geschichte läßt sich nicht schreiben nach Wünschen und Neigungen. Und was den Ottheinrichsbau zu Heidelberg betrifft, so sind diese Wünsche aus dem künstlerischen Gesichtspunkte so wenig gerechtfertigt, daß sie auch vom nationalen aus als übel angebracht und wenig rühmlich bezeichnet werden dürfen. Für einen Palast dieser Art sind altfränkisches Behagen und der malerische Reiz perspektivischer Wirkungen keine passenden Gesichtspunkte der Beurteilung. Beim Aufbau der Frontgiebel würde ein Reiz dieser Art vielleicht erzielt werden, aber sicher alle Hoheit und Vornehmheit der Fassade verloren gehen, samt der Anmut, die in der ungeheuren Masse erstickt würde. Vom neuen Lusthause zu Stuttgart (1575) spannt sich zum Ottheinrichsbau (1556) keine Brücke, und niemand hat noch bis zum heutigen Tage am Ottheinrichsbau Giebelaufbauten vermißt aus dem Bedürfnis des eigenen Gefühles heraus, sondern eben nur, weil er die Abbildungen des *Merian* schon vorher statt des eigenen Gefühles zum Maßstab erhoben hatte. Daß das Portal des Ottheinrichsbaues verhältnismäßig zum Ganzen etwas schwer geraten ist, soll nicht geleugnet werden, wenn ich auch ehrlich heute nicht mehr sagen kann, ob dieses Gefühl ein ursprüngliches ist oder erst dadurch geweckt wurde, daß man schon an Giebelaufbauten dachte. Keinesfalls aber beweist es, daß Giebelaufbauten zugleich mit einer Vergrößerung des Portales projektiert worden seien. Denn Fehler der Proportionierung, namentlich so geringfügige, werden eben gemacht. Daß a. 1558 Zwerchgiebel über dem zweiten und vierten Pilastersystem der Fassade angeordnet worden wären, ist, wie wir noch besonders darlegen werden, keineswegs ausgeschlossen. Jedoch dagegen, daß die zwei Frontgiebel im Sinne *Merians* und der Wetzlarer Skizze dem Geiste des Schöpfers der Fassade entsprungen wären, spricht die gesamte Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance wie die Architektur der Fassade selbst mit lapidaren Zügen. Der Renaissance-Frontgiebel zeigt sich vor 1570 in Deutschland sonst nicht und erst gegen 1590 auf der Höhe

seiner Entwicklung, und die Architektur der Fassade ist einer Fortsetzung dieser Art nach oben im Innersten zuwider. Daß sich der Blick einiger Architekten und Kunstfreunde für diese Beobachtung des gesunden Gefühls zu trüben begann, läßt sich meines Erachtens nur erklären aus jener Zeitströmung, welche seit dem Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes im Jahre 1876 in der späten deutschen Renaissance das alleinige Heil der deutschen Architektur zu erblicken begann. Bei aller Hochachtung vor den Leistungen jener Zeit, bei aller Vorliebe für ihre Schöpfungen — sie ist heute dahin, vielleicht unwiederbringlich. Man mag dies bedauern, aber man sollte doch annehmen dürfen, daß diese Richtung uns heute die ihr entgegenstehenden künstlerischen und geschichtlichen Wahrheiten nicht mehr verschleiern könnte. Dennoch scheint dies in weiten Kreisen der Fall zu sein, aus einer höchst mißverständlichen, weil mit ungenügender Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen verbundenen Vorliebe für vaterländisches Wesen.

Die beiden Frontgiebel über der fünfteiligen Fassade des Ottheinrichsbaues, wenn sie jemals existiert haben, gehören der Weise der achtziger Jahre des Jahrhunderts an, von welcher diejenige des Jahres 1558 noch weit entfernt war. Daher hat die *Koßmann*'sche Hypothese, daß sie erst in den achtziger Jahren, nach einem Brande, errichtet worden seien, eine große innere Wahrscheinlichkeit für sich. Eine besondere Veranlassung zu dieser Änderung der ursprünglichen Gestalt (mit dem geraden Abschluß) ließe sich etwa finden in dem Umstand, daß der damalige Baumeister — eventuell *Johann Jakob Heyder* — der Aufgabe nicht gewachsen gewesen wäre, ein einheitliches Dach mit Längsfirst über der ungeheuren Fläche des Baues zu konstruieren, vielleicht aber auch lediglich in dem derzeitigen Ergebnis der stilgeschichtlichen Entwicklung. Ist doch oft genug behauptet worden, der „Ritter" in Heidelberg sei eine Nachschöpfung des Ottheinrichsbaues, und noch *Haupt* hat seinen Wiederherstellungsversuch an dieses Werk angelehnt, obgleich dessen Giebelspitze schon auffallend barock ist. Acceptieren wir die Behauptung, nun gut, so ist der Ritter eben erst 1592 erbaut worden.

Unmöglich wäre es ja nun freilich nicht, daß man schon 1559, nach dem Ableben Ottheinrichs, sich in die Notwendigkeit versetzt gesehen hätte, zur Bewältigung der Dachkonstruktion zwei Frontgiebel zu errichten; daß damals bereits, als die durch Ottheinrich berufenen Künstler und ihre Gesellen in Masse abgedankt wurden, die kurfürstlichen Baumeister *Fischer* und *Heyder* (oder einer derselben) diese Frontgiebel errichtet und, so gut oder schlecht es eben ging, mit einer Pilasterarchitektur versehen hätten. Mit einer solchen Lösung würde, wie wir schon eingeräumt haben, die Wetzlarer Skizze sich aufs beste vereinigen lassen. Not und technische Unfähigkeit hätten dieses Erzeugnis zur Welt gebracht, dessen Antlitz allerdings die Züge des Unvermögens seiner Urheber trägt. Es wären die weitaus frühesten Giebel dieser Art an einem deutschen Monumentalbau gewesen, epochemachend im Sinne der Geschichte der deutschen Renaissance deshalb jedoch nicht. Denn dazu fehlte ihnen das wichtigste Merkmal der bahnbrechenden Leistung, welche hier nötig war und am Friedrichsbau in so glänzender Weise erfolgte: die Entwicklung der Giebelarchitektur von unten auf. Und gesetzt, man würde volle Beweise für die damalige Entstehung der beiden Frontgiebel auffinden, so frage ich: Wäre das die wahre geschichtliche Wahrheit? Entsprachen diese Aufbauten wirklich dem Wunsche Ottheinrichs? Hätte der künstlerische Schöpfer der Fassade sie gutgeheißen? Ich glaube, wir dürfen diese Fragen nun getrost mit „nein" beantworten.

Der schon erwähnte Bericht von *Martin Zeiller* lautet wörtlich:

„Vast viertzig Jahr, nach ermeldtem Pfaltzgraf Ludwigen, hat Pfaltzgraf Ott Heinrich, Churfürst, mitten im Schloß, gegen Auffgang der Sonnen, einen Königlichen Palast mit stattlich aussgehauenen steinern Bildern, großen lustigen Sälen und sehr füglich ineinander gerichten Gemachen, erbauet; deren aber das Oberteil folgender Zeit und neulich verbronnen." In den zitierten Regesten hat *Huffschmid* den zweiten Brand („und neulich") auf das Jahr 1633 und die Eroberung durch die Schweden oder

den Abzug der Bayern bezogen. Für den ersten Brand („folgender Zeit“) stellt *Huffschmid* keine Vermutung auf; aber die Worte „folgender Zeit“ deuten auf ein Ereignis, das verhältnismäßig bald nach der Herstellung des Baues stattgefunden hat, und der *Koßmann*'schen Auslegung kommt die allgemeine Stilgeschichte zu Hülfe. Wir wissen nun zwar nicht, ob seiner Hypothese die geschichtliche Tatsache entspricht; allein die Beweiskraft aller nach dem Jahre 1580 entstandenen Abbildungen für den Zustand des Ottheinrichsbaues zur Zeit seiner Fertigstellung im Jahre 1560 ist durch den Bericht des *Martin Zeiller* nun rundweg beseitigt.

Aber auch abgesehen von dem Berichte des *Martin Zeiller* kommt den Stichen des *Merian* die Beweiskraft nicht zu, die ihnen beigelegt worden ist und immer noch vielfach im Widerspruch mit Tatsachen, die bekannt sein sollten, beigelegt wird.

Matthäus Merian (der ältere), geb. 1593 zu Basel, erlernte die Kunst des Kupferstiches bei *Dietrich Meyer* in Zürich, arbeitete dann in Frankreich und in den Niederlanden und ließ sich im Jahre 1624 in Frankfurt a. M. nieder, wo er in Verbindung mit seinem Schwiegervater *de Bry* einen ausgedehnten Kunst- und Buchhandel betrieb. Das berühmteste von ihm herausgegebene Werk, dessen Text von *Martin Zeiller* verfaßt ist, war die „Topographia“, die, nach seinem Tode (1650) fortgesetzt, 30 Teile umfaßt (erschienen von 1642 bis 1688) und eine Menge von Ansichten der damals wichtigsten Städte Deutschlands und Europas enthält. Diese Ansichten sind jedoch alle einer künstlerischen Absicht untergeordnet worden, und namentlich die ältesten, von *Merian* selbst herrührenden, sind in diesem Sinne tüchtige Arbeiten. Allein ihr historischer Wert ist ebendeshalb stets problematisch, und es finden sich in ihnen eine Reihe von groben Verstößen gegen die bewiesene geschichtliche Wahrheit. Auf die Hälfte eines Monumentalgebäudes kam es *Merian* nicht an, wenn er dessen Beeinträchtigung aus künstlerischen Gründen für angemessen erachtete, oder wenn er vielleicht etwas dahinter Gelegenes zeigen wollte, das perspektivisch sonst nicht hätte zur Erscheinung gebracht

werden können. Dafür lassen sich eine Menge Beweise beibringen. Uns genügt derjenige Beweis dieser Tatsache, welcher sich aus den großen Darstellungen des Heidelberger Schlosses von *Merian* selbst erbringen läßt, und den ich im Jahre 1884 (Seite 21 und Beibl. S. 456/457) erstmals geführt habe. Folgendes sind die beweisenden Tatsachen:

1) Das Dach des Friedrichsbaues ist auf der Ansicht von der Ostseite falsch wiedergegeben: es ist nach der Seite des Gläsernen Saalbaues zu abgewalmt und zeigt uns also eine nach dieser Seite zu abfallende Dachansicht, statt des in Wirklichkeit hier erscheinenden Giebels. Das Dach des Friedrichsbaues ist aber in den Jahren 1604—1620 und bis zum heutigen Tage nicht umgebaut worden. *Merian* selbst gibt es auch in der Nordansicht, wo man den Friedrichsbau von vorne sieht, richtig wieder. *Merian* hat sich also bei Herstellung der Ostansicht eine Willkürlichkeit erlaubt, die mit der für den Ottheinrichsbau eventuell zu erweisenden vollständig übereinstimmt und ihr an mangelndem Sinn für Echtheit und Wahrheit einer solchen Darstellung nichts nachgibt. Denn wir wollen beweisen, daß *Merian* möglicherweise, lediglich aus künstlerischen Gründen, im Widerspruch mit der geschichtlichen Wahrheit einen vorhandenen Längsfirst des Ottheinrichsbaues weggelassen hätte. Jene Änderung erlaubte sich *Merian*, obwohl er ganz genau wußte, daß sie falsch sei. Die Erklärung dafür aber ist künstlerischer Art: nachdem er den Ottheinrichsbau mit zwei Frontgiebeln nebeneinander dargestellt hatte und weil rechts neben dem Friedrichsbau gleich wieder der Giebel des Gläsernen Saalbaues erschien, so konnte er an dieser Stelle nicht noch einen unklar verschnittenen vierten Giebel brauchen. Man konstruiere sich nur die richtige Ansicht, um zu ermessen, wie sehr er dabei vom künstlerischen Standpunkte aus recht hatte. Jenen Längsfirst aber hätte er ausgelassen, um an die Stelle der langweiligen geraden eine bewegte Umrißlinie im Geiste der Zeit zu setzen und um die Südseite des Friedrichsbaues sichtbar werden zu lassen.

2) Dadurch, daß der Ottheinrichsbau von Osten ohne Längs-

first zur Darstellung gebracht wurde, erscheint zwischen den beiden Frontgiebeln der westliche Zwerchgiebel des Friedrichsbaues. Er ist falsch dargestellt und zwar in derselben Weise, wie eventuell diejenigen des Ottheinrichsbaues, nämlich in der Form eines vollkommenen, dreieckigen Frontgiebels.

Diese beiden Verfälschungen des geschichtlichen Tatbestandes durch *Merian* genügen zu unserer Beweisführung. Als ein dritter Punkt derselben von hoher Wichtigkeit aber muß noch bezeichnet werden der Umstand, daß die beiden Frontgiebel mindestens auf der Ostansicht nur 2½ Stockwerke zeigen, die für die Zwerchgiebel nach *Kraus*, aber nicht für die Frontgiebel ausreichen. Diese benötigen vielmehr 3½ Stockwerke, wie die Wetzlarer Skizze und jeder Rekonstruktionsversuch lehrt. (Vergl. hierzu auch die gleiche Feststellung durch Dr. *Fr. H. Hofmann* in Band IV der „Mitteilungen" S. 149.)

Nur nebenbei sei noch erwähnt, daß auf der Nordansicht die Firstlinie des südlichen Giebels bis zum achteckigen Turm geführt ist, während sie kurz vorher endigen müßte; dies hätte aber einen künstlerisch unschönen Zwickel gegeben. Die Statue zwischen den Giebeln des Friedrichsbaues fehlt, wohl gleichfalls aus Gründen der Klarheit der Zeichnung. Endlich sind jedoch die Frontgiebel des Ottheinrichsbaues auf dem großen Stiche von Norden so klein, daß man sie mit einem Daumennagel zudecken kann. Was aber kann einer solchen künstlerischen Darstellung für eine geschichtliche Beweiskraft zugemutet werden? Es war eine Verirrung, wenn *Haupt* auf ein solches Material die Behauptung gründete, *Caspar Fischer* habe die beiden Frontgiebel des Ottheinrichsbaues geschaffen, weil an der Plassenburg das selbe (durch *Kaspar Vischer* errichtete) Giebelprofil vorkomme (1904 S. 50), oder wenn *Koßmann* (1902 S. 16) daraufhin annehmen zu dürfen glaubte, daß die Mittelachse des nördlichen Giebels über ein Fenster, diejenige des südlichen jedoch über eine Statuennische gefallen sei.

Die Freunde der Frontgiebel gebärden sich, als wenn es *Merian* nur darum zu tun gewesen wäre, für den Fall einer Zer-

störung und nötigen Wiederherstellung den Bestand des Heidelberger Schlosses urkundlich festzulegen. Mir aber scheint, daß dies seine Absicht nicht gewesen ist noch sein konnte. Man erinnere sich an das, was wir unter Leitsatz XIV über den mangelnden Sinn jener Zeit für historische Treue feststellen konnten. An die Möglichkeit, daß seinen Stichen eine urkundliche Bedeutung jemals beigelegt werden könnte, hat *Merian* entfernt nicht gedacht.

Nun hat aber *Merian* seinen Stich von der Ostseite garnicht nach der Natur aus eigener Anschauung, sondern nach einem Ölbilde des Malers *Focquier* hergestellt. Auf dem Stiche steht nämlich zu lesen: „Jakob: Focquier pinxit, Matthae: Merian fecit". Wenn aber dies, wie hierdurch unzweifelhaft feststeht, der Fall war, dann gewinnt alles, was wir von der mangelnden Beweiskraft der *Merian*'schen Stiche und ihrer Herstellung unter künstlerischen Gesichtspunkten sagten, doppelte Gültigkeit. In der städtischen Sammlung zu Heidelberg befindet sich ein Ölgemälde von nahezu $1^1/_2$ Meter Breite, welches für das Originalbild des *Focquier* gehalten werden darf (vergl. *Zangemeister* a. a. O. S. 78). Die Art, wie die Fernsicht behandelt ist, erinnert etwas an die Bilder *Claude Lorrains*; das Schloß ist ziemlich ähnlich in diese Landschaft hineinkomponiert. Allein was kümmerte es den französischen Maler, wenn er, um dem Schlosse einen malerischen Umriß zu verleihen, einen Längsfirst des Ottheinrichsbaues zwischen zwei Zwerchgiebeln weglassen mußte? Einem in der Großh. Gemäldegalerie zu Karlsruhe befindlichen Gemälde von *Hülsmann* vom Jahre 1630 kommt eigene Bedeutung nicht zu.

Alle diese Erörterungen schienen jedoch ihre Erheblichkeit einzubüßen, als *Zangemeister* im Jahre 1886 die Stuttgarter Skizzen veröffentlichte (Mitteilungen I Taf. XVII—XXI), und gegen *Rosenberg*, der zuerst auf sie verwiesen hatte, die Behauptung aufstellte, daß sie von *Merian* unabhängig seien (S. 76 o. a. a. O.). Ob jedoch *Focquier* mit diesen Skizzen nicht in Zusammenhang steht, wissen wir nicht. Sie wurden früher einem gewissen *R. Savery* zugeschrieben, der 1576 geboren ist. Ihre Entstehungszeit muß in die Jahre 1590—1601, aber nicht vor 1589,

wie *Zangemeister* behauptete, verlegt werden. Sie zeigen den Ottheinrichsbau mehrfach mit den beiden Frontgiebeln ohne Längsfirst, und damit fallen sie jedenfalls schwer in die Wagschale. Auf einer der Skizzen fällt ein Frontgiebeldach des Ottheinrichsbaues in seiner ganzen Breite gegen den Beschauer zu ab (Taf. XIX). Dies ist also weder die Ansicht eines seitlichen Hauptgiebels, noch diejenige eines Walmdachs mit Zwerchgiebeln. Allein genau ebenso hat *Merian* das Dach des Friedrichsbaues von Osten falsch dargestellt (vergl. oben 1)). Es fehlen nur zwei Linien, um entweder ein Walmdach oder einen südlichen Hauptgiebel des ganzen Gebäudes zur Erscheinung zu bringen, nämlich die diese Ansichten herstellenden Seitenlinien eines Dreiecks über der Grundlinie des Frontgiebeldaches.

Das Aquarell im Thesaurus picturarum hat, auch als an sich einwandfreie Quelle betrachtet, nicht die gleiche Beweiskraft, wie sie den Stuttgarter Skizzen innezuwohnen scheint. Denn zumal bei der geringen perspektivischen Sicherheit seiner Darstellung könnte der scheinbare Ostwestfirst des hier erscheinenden Giebels sehr wohl der Längsfirst eines Walmdaches sein. Die Wahrscheinlichkeit dieser Betrachtungsweise wird noch erhöht, wenn man sich den fehlenden nördlichen Giebel ergänzt. (Vergl. die Abb. bei *Koßmann* 1902 S. 16 und bei *Haupt* 1902 S. 65.) Zudem ist auch hier, wie bei *Merian*, der Giebel nur 2½stöckig statt 3½stöckig dargestellt.

Wie also, wenn alle diese Darstellungen nur entstanden wären unter dem Drucke der Zeitmode, welche das Auge der doch nicht wissenschaftlich, sondern künstlerisch tätigen Zeichner beherrschte und ihrem Gefühle besser entsprach, als die Wirklichkeit? Ich habe mir erlaubt, an anderer Stelle die übermächtige Wirkung des subjektiven Ideals in den nachahmenden Künsten als die Hauptwurzel des individuellen Stiles der Völker wie der einzelnen Künstler zu bezeichnen (vergl. *Alt*, System der Künste, Berlin 1888, S. 72ff. und S. 8 Abs. 2). Die japanische und die gotische Kunst lehren, welch erhebliche Abweichungen von der objektiven Erscheinung dadurch bedingt werden. Hier aber kommt noch in Betracht, wie wenig der Sinn jener Zeit für historische

Treue und wissenschaftliche Wahrheit entwickelt war, und daß die Künstler keine Urkunden schaffen wollten für unsere heutigen Streitfragen, sondern Kunstwerke. Dadurch ließe sich auch die Übereinstimmung einer Mehrzahl von Künstlern in der falschen Darstellung eines Gegenstandes erklären, wenn ihre Darstellungen nur der selben Zeit angehören und also unter dem Drucke der selben Zeitmode entstanden sind. Daß *Focquier* und *Merian* in dieser Art willkürlich verfuhren, ist durch das Bild *Focquiers* und den Stich *Merians* von der Ostseite ja unwiderleglich bewiesen: beide haben den Friedrichsbau, man möchte sagen mit Gewalt, in die Formen des Frontgiebels gezwängt. Vor dem Beschauer steht hier beim Friedrichsbau genau das selbe breite Frontgiebeldach statt des seitlichen Hausgiebels, wie auf der einen Stuttgarter Skizze beim Ottheinrichsbau. Und zwar haben *Focquier* und *Merian* die Wirklichkeit so entstellt, obgleich sie den wirklichen Sachverhalt kannten! Denn *Focquier* hatte die Naturgestalt vor Augen, *Merian* aber wenigstens seine eigene richtige Darstellung des Friedrichsbaues von Norden. Wenn nun ein solches Verfahren möglich war bei zwei Künstlern, warum nicht auch bei einem dritten oder bei einem Dilettanten? Die scheinbare Übereinstimmung des Aquarells im „Thesaurus“ mit *Focquier-Merian* so zu erklären bietet nicht die geringste Schwierigkeit, wenn man nicht zugeben will, daß hier ein Längsfirst dargestellt sei. Somit bleibt eigentlich nur übrig der unbekannte Zeichner der Stuttgarter Skizzen, und dieser könnte identisch sein mit dem Maler *Focquier*. Denn die Wetzlarer Skizze beweist überhaupt nicht das Fehlen eines Längsfirstes. Beim Zusammentreffen dieser Umstände aber bliebe ja gar kein wirkliches Beweismittel mehr übrig für das Fehlen eines Längsfirstes auf dem Ottheinrichsbau auch in den Jahren 1589—1620! Wahrscheinlich ist ein solches Zusammentreffen gewiß nicht, aber möglich ist es. Denn es fehlt keineswegs an positiven Gründen für die Vermutung, daß ein Dach mit Längsfirst in der Richtung von Norden nach Süden auch damals auf dem Ottheinrichsbau bestanden haben könnte. Ich nenne zunächst den Umstand, daß *Merian* den Giebeln nur $2^1/_2$ Stockwerke verliehen hat, und ebenso das Aquarell im „Thesaurus“. Nach dieser Feststellung reichen

die Frontgiebel nicht höher hinauf, als die Zwerchgiebel nach *Ulrich Kraus*. Dann kommt man mit ihrer Breite entweder nicht aus, oder man gelangt zu ganz unverständlichen, aller Technik Hohn sprechenden Gebilden, wenn man den Längsfirst und das Walmdach ausschaltet. Ich hatte deshalb 1884 (vergl. *Alt* a. a. O. S. 23) die Meinung, die ich auch durch eine Zeichnung erläuterte, daß die Giebel damals nicht anders ausgesehen hätten, als bei *Ulrich Kraus*, also Zwerchgiebel vor einem Walmdach mit Längsfirst, gewesen seien. Noch im Jahre 1902 hat dann Dr. *Fr. H. Hofmann* (in den „Mitteilungen" Band IV S. 146) trotz der inzwischen erfolgten Veröffentlichung der Stuttgarter Skizzen neuerdings die Ansicht vertreten, daß die Giebel im großen und ganzen nie anders ausgesehen hätten, als wie sie der Stich des *Ulrich Kraus* zeigt und daß das Dach dazwischen mit einem Längsfirst versehen gewesen sei. Nur will er auch dem ersten Stockwerk der Giebel seitlich Voluten anfügen, die *Kraus* nicht zeigt, wodurch ein vollkommen dreieckiger Giebelumriß zustande käme. Dann hätten die beiden Giebel, obgleich Zwerchgiebel, eine dem Stil von 1580 und den Frontgiebeln nach *Merian* entsprechende Gestalt besessen, für welche *Hofmann* die Zwerchgiebel des Rathauses zu Leyden passend als Beispiel anführt. Damit wäre auch das Aquarell im „Thesaurus" vollständig gedeckt. Übrigens hätte Dr. *Hofmann* der seitlichen Voluten nicht einmal bedurft, um seine Ansicht hinsichtlich der Datierung der Zwerchgiebel zu rechtfertigen. Wer nämlich an einem schönen Vormittag bei hellem Sonnenschein etwa jenseits des Neckars von Neuenheim gegen die alte Brücke und das Schloß zu wandert, dem erscheinen die Giebel des Friedrichsbaues genau so als zwei Frontgiebel, wie wenn er die Darstellung *Merians* mit dem Ottheinrichsbau von Nordwesten vor sich hätte: der Glanz des von der Sonne beschienenen Schieferdaches in Zusammenwirkung mit dem tiefen Schatten der Fassade läßt den Längsfirst als ausgeschaltet erscheinen, obgleich man doch den Westgiebel des Bauwerks selbst vor Augen hat. Das aber ist der Eindruck, wie ihn ein Maler hat und folglich auch um 1590 oder 1616 von dem Ottheinrichsbau haben konnte. Und spielte denn nicht für das Auge *Focquiers*

oder *Saverys* zugleich noch die Zeitmode, welche den Frontgiebel begünstigte, und das subjektive Ideal seine Rolle?

Im Münchener Kgl. Hausarchiv hat Dr. *Hans Rott* eine (noch nicht veröffentlichte) Urkunde gefunden, welche hier von Belang zu sein scheint. Es ist eine Inventaraufnahme, errichtet nach dem Tode Ludwigs VI. (1584) über das Mobiliar im Ottheinrichsbau, wobei das ganze Gebäude durchgegangen wird. Bezeichnung der Örtlichkeiten und ihres Inhaltes machen es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß die Giebel damals nur $2^1/_2$stöckig waren. Und ist dies nicht auch der Fall bei Merian-Ost?

Wenn *Alexander Colin* bereits der Urheber der Giebelaufbauten gewesen wäre, dann kämen die Merianschen Frontgiebel für ihre Gestalt nicht in Betracht, sondern könnte es sich nur handeln um Zwerchgiebel über dem zweiten und vierten Felde des Pilastersystems. Aber auch das Rathaus zu Leyden käme für ihre Gestalt nicht in Betracht. Das Rathaus zu Leyden hat den Freunden der totalen Urheberschaft *Colins* schon 1884 herhalten müssen als Beweismittel dafür, daß die Freitreppe vor dem Ottheinrichsbau niederländisch sei, obgleich nur neun Meilen von Heidelberg das Rathaus der freundlichen Stadt Heilbronn am Neckar, errichtet seit 1535, die gleiche Freitreppe zeigt, und obgleich das Rathaus zu Mühlhausen i. E., mit der selben Freitreppe, 1552 errichtet worden ist. Sie ist also deutsch und keineswegs niederländisch. Es ist merkwürdig, wie die Freunde der Urheberschaft *Colins* und der niederländischen Herkunft der Fassade mit den Zeit- und Ortsverhältnissen umspringen: *Alexander Colin* verließ Heidelberg im Jahre 1559 und stammte aus Mecheln in Belgien, das Rathaus zu Leyden aber ist in den Jahren 1597—1604 erbaut worden, und Leyden liegt in Holland. Die Orts- und Stammesverhältnisse sind dabei keineswegs gleichgültig. In Belgien spricht romanisches Blut mit, in Holland spielt das germanische die entscheidende Rolle. Dennoch zeigt das Rathaus zu Leyden noch grundsätzlich den geraden Abschluß mit stark vorspringendem Kranzgesims, und darüber eine Balustrade, welche vor den Zwerchgiebeln in angemessener Umgestaltung durchgeführt ist.

In den Jahren 1561—1565 hat *Cornelius Floris* das Rathaus zu Antwerpen erbaut, ein klassisches Kunstwerk. Es zeigt einen geraden oberen Abschluß, indem nur das Mittelrisalit das weit vorspringende Kranzgesims durchbricht. Der grandiose giebelartige Aufbau dieses Mittelrisalits ist keineswegs anzusprechen als ein deutscher Frontgiebel, sondern als ein körperhafter Ersatz für den üblichen Rathausturm. Denn dieser Aufbau ist in seinem Ganzen wie in seinem Detail klassisch-antikisch: es ist die Weise der römischen Denkmale zu St. Remy und Igel, die hier ihre Auferstehung feiert. In ähnlicher Art als eine für sich alleinstehende Schöpfung (oder Lösung einer bestimmten architektonischen Aufgabe) und keineswegs im Sinn des deutschen Frontgiebels muß der große Zwerchgiebel aufgefaßt werden, mit welchem der burgundische Künstler *Guyot de Beauregard* (oder der Flame *Keldermans*) dem Längsfirst des Palastes der Margareta von Österreich (1517) in Mecheln ein Querdach angegliedert hat. Seine delikate Pilasterarchitektur ist durch eine unüberbrückbare Kluft geschieden von derjenigen der Wetzlarer Skizze. (Vergl. die Abb. bei *v. Bezold* S. 19.) Von ähnlicher Klassizität, aber reicher ausgebildet, ist der um 1550 erbaute, wiederum nach Art eines Zwerchgiebels über geradem Abschluß gelöste Frontgiebel eines Hauses in Utrecht. (Vergl. die Abb. bei *v. Bezold* S. 67 und das oben über die maskierten Frontgiebel zu Breslau und Pilsen Gesagte.) Den geraden oberen Abschluß vor einem der Straße zugewendeten (in diese Architektur nicht einbezogenen) Giebel aber zeigte das Haus „Zum großen Salm“ in Mecheln seit dem Jahre 1519. Die Zeichnungen des *Vredemann de Vries* (um 1568) zeigen noch meist den geraden Abschluß oder freie Gruppierungen und nicht den entwickelten Frontgiebel. Dieser erscheint in Holland am Schlachthaus zu Haarlem im Jahre 1603. *Colin* aber, der Neunundzwanzigjährige, kam, wie wir wissen, aus der Atmosphäre des *Cornelius Floris* um 1556 nach Heidelberg. Die Errichtung der zwei Frontgiebel kann daher dem *Colin* schlechterdings nicht zugetraut werden. Ich habe schon 1884 (Beibl. S. 458) auf diese Zeitumstände hingewiesen, und ich begreife nicht, wie *F. Seitz* und seine Anhänger den nieder-

ländischen Charakter der Ottheinrichsfassade und die ausschließliche Urheberschaft *Colins* behaupten und damit die weitere Behauptung der Ursprünglichkeit der beiden Frontgiebel verbinden konnten. *Colin,* obgleich der italienischen Renaissance selbst nicht kundig, kann aus seiner Heimat eine Anregung zur Errichtung von Frontgiebeln durchaus nicht mitgebracht haben, geschweige denn zu solchen, wie sie *Merian* darstellt oder die Wetzlarer Skizze. Dagegen wären Zwerchgiebel mit einer dem Pilastersystem des Ottheinrichsbaues entsprechenden Frührenaissancearchitektur der Herkunft und mutmaßlichen Gefühlsrichtung *Colins* durchaus angemessen. Wenn er es war, der die ersten Giebel, etwa zugleich mit einer Verbreiterung des Portals (s. o.!), in Vorschlag brachte, dann folgte er dabei ganz sicher dem Formgefühl, das auch den *Cornelius Floris* leitete. Dabei könnten nur Zwerchgiebel in Frage kommen von einer edlen Gestalt, deren Vorbild an dem genannten Hause in Utrecht, am Mittelrisalit des Antwerpener Rathauses (1561) und an der Gaupe über der Front der Kölner Rathauslaube (1569) gesucht werden müßte. Damit gelangen wir aber zum Schema des *Ulrich Kraus,* nur wärmer aufgefaßt und etwas reicher im Detail, mit den bei *Kraus* fehlenden Eckpilastern im oberen Geschoß und mit anders geformten Voluten. Erwägt man, daß *Colin* es war, der die Aufstellung der 15. und 16. Statue über der Fassade des Ottheinrichsbaues veranlaßte, daß aber die Postamente dieser Statuen dem Balustradensockel über dem Kranzgesims der Fassade nur vorgeblendet sind, dann scheint diese Hypothese an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen; noch mehr, wenn wir uns des Portales erinnern und des weiteren Umstandes, daß nunmehr eine gleichartige Erscheinung des Ottheinrichsbaues vom Beginn seiner Existenz bis zu dem Blitzschlage des Jahres 1764 angenommen werden dürfte. Also nicht der Ottheinrichsbau wäre nach dem Muster des Friedrichsbaues, sondern dieser nach dem Muster jenes mit Zwerchgiebeln versehen worden; und Meister *Johann Schochs* Gedanke mochte damals (1601) etwa gelautet haben: „Nun will ich einmal zeigen, wie über einer Fassade zwei Giebel aussehen, die wirklich aus dieser selbst heraus mit organischer Notwendigkeit entwickelt sind, gegenüber den

schwächlich angeklebten Aufbauten des Niederländers!" Endlich sind die drei Löwen bei *Kraus* mit größter Wahrscheinlichkeit noch die von *Colin* hergestellten gewesen. Denn dazu paßt ihr Stil, und der mittlere zeigt in seinem Schilde noch den Reichsapfel, den die pfälzischen Herrscher seit dem Erlöschen der Kurwürde im Jahre 1623 nicht mehr führen durften. Dieser Löwe stammt also mit vollster Gewißheit aus einer früheren Zeit. Allein es handelt sich für uns nicht um das Bauwerk des Niederländers *Colin*, sondern um den Palast des Deutschen Ottheinrich von der Pfalz; nicht um dasjenige, was durch den Niederländer entgegen der erwiesen ursprünglichen Absicht diesem Palaste hinzugefügt wurde. Ferner steht der Hypothese, daß nicht Frontgiebel, sondern Zwerchgiebel schon zur Zeit *Focquiers* und *Saverys* über der Fassade errichtet gewesen wären, eben doch ein Material von erdrückender Masse gegenüber. Schon *Durm* (1884 S. 34), der von den Stuttgarter Skizzen noch gar nichts wußte, aber die *Merian*'schen Entstellungen genau kannte und zur Darstellung brachte (Fig. 5 und 6 a. a. O.), geht nicht weiter als bis zu der Frage, ob sie nicht ein Erzeugnis der Phantasie des Malers *Focquier* seien. Endlich vergesse man nicht, daß die Giebelreste samt den vorgeblendeten Statuenpostamenten aus hellerem Gestein bestehen, wie die ganze Fassade einschließlich der Sockelschicht über dem Kranzgesims. Die Giebel des *Ulrich Kraus* sind also tatsächlich nicht mit der Fassade errichtet worden, sondern später. Der blendenden Hypothese, daß die letzte Gestalt der Giebel auch ihre erste gewesen sei, und daß sie schon der Zeit des *Colin* angehörten, stehen zu viele und zu schwer wiegende Momente entgegen, als daß ihr Zutreffen angenommen werden dürfte. Völlig wahrscheinlich aber ist, daß *Colin* zwei Statuen und drei Löwen statt fünf Löwen als krönende Zierden der Fassade ohne jeden Gedanken an die Errichtung von Giebelaufbauten im Auftrag Ottheinrichs fertig gestellt hätte, ehe er 1559 Heidelberg verließ. Und ehe die Möglichkeit beseitigt ist, daß der Bau im Jahre 1559 mit geradem Abschluß unter Dach kam, scheint mir die Verantwortlichkeit für die Errichtung von Giebeln über der Fassade schwerlich von

irgend jemand übernommen werden zu können. Auf Grund des uns heute vorliegenden Materiales ist die Annahme, daß in den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, nach einem Brande, über der bis dahin gerade geschlossenen Fassade zwei Frontgiebel errichtet und dann im siebzehnten Jahrhundert wieder beseitigt und durch Zwerchgiebel ersetzt worden seien, diejenige, welche die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Es erübrigt nun noch, den genauen Zeitpunkt der Beseitigung der Frontgiebel und der Errichtung der Zwerchgiebel nach *U. Kraus* zu besprechen, welcher etwa ins Auge gefaßt werden könnte, obgleich diese Frage auf den ersten Blick weder für die Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues noch für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance von Belang zu sein scheint.

Das Dach des Ottheinrichsbaues ist 1649 durch Karl Ludwig renoviert worden, ausweislich der Bauakten. Dabei wurden die unbestreitbar schon damals vorhandenen Zwerchgiebel ausgebessert. Die vorhandene Baurelation nennt sie „Zwerggiebel“. *Koßmann* nimmt an, daß sie demnach schon von Friedrich V. und aus den Jahren 1617—1620 herrühren, da während des dreißigjährigen Krieges sicher nichts geschehen ist, geschweige denn, daß damals ein Umbau des ganzen Daches stattgefunden hätte. Denn um einen solchen würde es sich ja handeln. Es war vielmehr eine der ersten Regierungshandlungen Karl Ludwigs nach seiner Rückkehr nach Heidelberg (7. Oktober 1649), die Burg seiner Väter wieder herzustellen. Neubauten nahm auch er damals sicherlich nicht vor. Wann also sollten die Frontgiebel seit 1620 beseitigt und an ihrer Stelle Zwerchgiebel errichtet worden sein? (Vergl. *Koßmann* 1902, Seite 18—21 und 1904 S. 38—48.) Die selbe Vermutung wie *Koßmann* habe ich schon 1884 ausgesprochen, indem ich jedoch etwa das Jahr 1608 als den Zeitpunkt der Errichtung der Zwerchgiebel bezeichnete, nämlich die Zeit unmittelbar nach Fertigstellung des Friedrichsbaues. Sie wären damals im Anschluß an die Gestalt des Friedrichsbaues errichtet worden. (Vergl. *Alt* 1884 S. 23.) Es bedurfte auch hier einer nicht ganz einfachen Geschichtsdarstellung, um

zu erklären, daß auf den Stichen des *Merian* 1620 die nach *Koßmanns* eigener Annahme schon früher entstandenen Zwerchgiebel nicht erscheinen, dabei aber die Autorität *Merians* dennoch nicht in Frage zu ziehen. Die Beweisführung aus der Baurelation vom Oktober 1649 aber, daß die Zwerchgiebel vor dem Jahre 1620 entstanden sind, erscheint mir als ganz unwiderleglich. (Vergl. den Wortlaut in den „Mitteilungen“ Band I S. 173 und die Geschichte des Schlosses während des dreißigjährigen Krieges, etwa bei *v. Oechelhaeuser* S. 35/37.) Was *Haupt* gegen *Koßmann* in dieser Frage angeführt hat, z. B. daß die Voluten nach *U. Kraus* eine spätere Form hätten, ist nicht stichhaltig. *Kraus* hat die Voluten eben im Geiste seiner Zeit aufgefaßt. Die etwas kahle und nüchterne Erscheinung der Zwerchgiebel bei *U. Kraus* aber läßt sich nicht nur aus der Individualität dieses Nachbildners und seiner Zeit, sondern mit gutem Grunde auch so erklären, daß man sich bei ihrer Wiederherstellung mit den noch vorhandenen unversehrten Teilen behalf und die beschädigten wegließ. Denn im dreißigjährigen Kriege war ein Giebel bis zur Hälfte eingefallen. (Vergl. *Alt* 1884 Beibl. S. 455 Abs. 2; *Koßmann* 1902 S. 20; „Mitteilungen“ Band I S. 174.) Die weitere Hypothese *Koßmanns* über eine großartige Bautätigkeit Friedrichs V. auf dem Schlosse, welche auch den Umbau des großen Saales im Ottheinrichsbau, der stattgefunden hat, umfaßt hätte, beschäftigt uns nicht.

XVI. Die im Vertrage genannten beiden kurfürstlichen Baumeister sind nicht die künstlerischen Urheber des Ottheinrichsbaues, weder *Jakob Heyder,* noch *Caspar Fischer.*

Ob sie überhaupt bei der Errichtung des Baues mitwirkten, ist fraglich. Da jedoch ein anderer Baumeister 1558 nicht genannt wird und weil ferner die mangelhafte Profilierung und Proportionierung der von Steinmetzen hergestellten Kunstformen des Ottheinrichsbaues beweisen, daß sie unter der Leitung eines Deutschen entstanden sind, der von der

italienischen Renaissance keine ausreichende Kenntnis besaß, so darf angenommen werden, daß diese Arbeiten durch *Jakob Heyder* und seine Gesellen ausgeführt worden sind. Vielleicht war dieser als Werkmeister tätig und hatte die handwerkliche Ausführung der Steinmetzarbeit unter sich, während *Caspar Fischer* die Stellung des bauleitenden Architekten einnahm. Jedoch fehlt für die Art der Beteiligung Fischers jeder Nachweis.

Vier Fragen sind es, die in der Geschichte des Ottheinrichsbaues am meisten interessieren: welches die erste Gestalt, welches der ursprüngliche Plan, wer der Baukünstler gewesen sei, der den ursprünglichen Plan geschaffen hat, und wem das Verdienst des Bauherrn zukomme. Die vierte, die Frage nach dem Bauherrn, scheiden wir als erledigt aus. Abgesehen von der ersten hängen diese Fragen aufs engste zusammen. Denn, wie der Bauherr und der Künstler, jeder an seinem Teil, bestimmend waren für die Gestalt des Bauwerks bezw. für den entscheidend gültigen Bauplan, so kann aus der Gestalt dieses Planes hinwiederum die Person des Künstlers und bis zu einem Grade auch des Bauherrn bestimmt werden. Widersprüche kann es dabei nicht geben. Ergäben sich solche in irgend einem Punkte, so wäre dadurch die Richtigkeit der Bestimmung mindestens einer der drei gesuchten Größen in Frage gestellt. Wir haben ein Projekt mit geradem oberen Abschluß im Sinne und tunlichst reinen Stile der italienischen Renaissance für Ottheinrich in Anspruch genommen. Die Frage ist, wer der Künstler gewesen sei, dessen er sich bediente, um das seiner Phantasie mehr oder weniger klar vorschwebende Ideal in die Wirklichkeit zu übersetzen.

Der Vertrag nennt *Colin* ausdrücklich als Bildhauer, und wir haben ihn aus diesem und anderen Gründen aus der Frage nach dem Schöpfer der Fassade ausgeschieden. Der Vertrag nennt aber auch zwei Baumeister. Diese haben daher ein unbedingtes Anrecht auf die Frage, ob nicht einer derselben das Kunstwerk geschaffen habe, wenn nämlich methodisch, d. h. wissenschaftlich, vorgegangen werden soll.

Die Persönlichkeit *Jakob Heyders* steht heute klar vor unseren Augen. Bis zum Jahre 1896 war dies nicht der Fall. Denn bis zu diesem Zeitpunkt gab es und heute noch gibt es Leute, welche ihn Jakob „Leyder" nennen und damit leider eine neue Persönlichkeit einführen, über die wir nichts wissen, während wir über Jakob „Heyder" ziemlich genau unterrichtet sind.

Bereits *Leger* kannte diesen Heyder, den er jedoch „Haider" schrieb (vergl. seinen „Führer" 1819 S. 43), als Werkmeister Friedrichs II., und zwar aus dem früher erwähnten Briefe Friedrichs II. vom 27. September 1555 an den Straßburger Magistrat. Als ich mich daher 1884 mit dem Ottheinrichsbau zum erstenmal beschäftigte, so war mein erstes, zu untersuchen, ob dieser „Jakob Haider" nicht vielleicht identisch sei mit demjenigen der beiden kurfürstlichen Baumeister, welchen der Entdecker der Vertragskopie, *Wirth*, bei der Veröffentlichung im „Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg" „Leyder" genannt hatte. Eine Prüfung des Originals in Karlsruhe ergab ohne weiteres, daß *Wirth* sich geirrt hatte und daß nicht „Leyder", sondern „Heyder" in der Vertragskopie steht. Der Irrtum war aber begreiflich, weil *Wirth* an den „Heyder" *Legers* nicht dachte und die untere Schleife des „H" im Vertrage so kurz geraten ist, daß man es auf den ersten Blick für ein „L" halten muß. Erst die Vergleichung mit dem L bei den Worten „Läger" und „Leowen" in derselben Urkunde ergibt, daß der Kopist die untere L-Schleife stets mit energischem Druck wellenförmig von oben nach abwärts führte, was bei dem Worte „Heyder" nicht der Fall ist, dessen Schleife vielmehr den gleichen einfachen Zug von unten nach oben zeigt, wie alle andern „H", nur, wie gesagt, sehr kurz geraten. Bei dieser Sachlage begnügte ich mich mit dem eigenen Augenschein nicht, sondern zog zwei Schriftsachverständige zu Rate, deren einer auch bei Gericht als solcher tätig zu sein pflegte. Diese Herren, in ihrer Lebensstellung subalterne Staatsbeamte, entschieden übereinstimmend dahin, daß in der Vertragskopie „Heyder" geschrieben stehe und nicht „Leyder". Hierauf veröffentlichte ich u. a. auch diese Entdeckung im Januar 1884. Als jedoch *Zangemeister* 1886 in Band I der „Mitteilungen" (S. 22) die Vertragskopie abermals veröffentlichte, druckte er

wieder „Leyder“ und bemerkte dazu mit absprechender Kürze (in Anm. 2), meine Lesung sei unrichtig. Aus Rücksicht auf meine Gewährsmänner, die sie auf Anfrage erbaten, ließ ich damals die Sache auf sich beruhen. Daß auch der Großh. Herr Geh. Archivrat *v. Weech* schon vorher, wie *Wirth*, „Leyder“ gelesen hatte, erfuhr ich erst später aus der zitierten Anmerkung S. 22 der „Mitteilungen“. Seine Lesung, die er vielleicht ohne weiteres korrigiert hätte, scheint dem Großh. Herrn Oberbibliothekar in Heidelberg damals als eine schlechthin unfehlbare Kundgebung gegolten zu haben. Dergleichen Dinge haben die Erforschung der Geschichte des Ottheinrichsbaues leider häufiger getrübt, als der Fernstehende ahnt. Im Jahre 1896 („Mitteilungen“ Band III S. 191) mußte *Zangemeister* bei Herausgabe der Straßburger Ratsprotokolle zugeben, daß der kurfürstliche Baumeister des Vertrags mit dem Werkmeister Friedrichs II. identisch sei und demnach „Heyder“ gelesen werden müsse; es bleibe aber dabei, daß im Vertrag „Leyder“ stehe; der Kopist habe eben falsch abgeschrieben. Das wäre sehr wohl möglich; es ist aber nicht so. *Zangemeister* hat 1896 ein Faksimile der ersten 23 Zeilen der Vertragskopie von 1604 in Band III der „Mitteilungen“ (Taf. VI) veröffentlicht; seinen Versuch einer Beweisführung halte ich für mißglückt. Daß heute noch von manchen Leuten konsequent „Leyder“ geschrieben wird, das sollte doch nun endlich aufhören.

Also *Jakob Heyder*, der Werkmeister Friedrichs II., ist seit 1896 „von maßgebender Seite“ anerkannt als der eine der beiden kurfürstlichen Baumeister, die im Vertrage genannt sind. Über den Sinn des Wortes „Werkmeister“ brauchen wir keine Betrachtungen anzustellen, denn über die Persönlichkeit *Heyders* und über die Art seines Wirkens kann nach der Straßburger Korrespondenz Friedrichs II. kein Zweifel bestehen: *Heyder* war ein in gotischer Schule erzogener Steinmetz und Maurermeister. Sonst würden die Straßburger Steinmetzen ihn nicht wegen angeblichen Zuwiderhandelns gegen ihre Zunftordnung in Verruf erklärt haben. *Haupt* hat die (noch unveröffentlichte) Entdeckung gemacht, daß an der (gotischen) Kirche zu Annaberg in Sachsen 1518—1519 ein Meister Jakob von Schweinfurt tätig gewesen sei, der ein in

Heidelberg vorkommendes Steinmetzzeichen mit den Buchstaben „J. H.“ als Siegel führte. Wenn sich dies bewahrheitet, so ist es als ein Beweis der weitläufigen Beziehungen der damaligen Bauleute von Interesse und fügt der übrigens schon allgemein angenommenen Charakteristik *Heyders* noch einen Zug hinzu, nämlich denjenigen eines hohen Alters. Damit stimmt, daß die Angelegenheit mit den Straßburger Steinmetzen schon unter Kurfürst Ludwig V. (1508—1544) gespielt hatte, und zwar bestimmt schon vor 1539 (vergl. *Koßmann* 1904 S. 6). Demnach steht sein hohes Alter zur Zeit der Erbauung des Ottheinrichsbaues auch abgesehen von *Haupts* Entdeckung außer Frage. Beiläufig bemerkt, wird dadurch die Deutung des Monogramms auf der Wetzlarer Skizze zu seinen Gunsten einigermaßen in Frage gestellt, und ein neues Beweismoment dafür geliefert, daß dieser Giebelentwurf erst von einem etwaigen Sohne *Jakob Heyders* und aus späterer Zeit herrühre. Denn *Heyder* war Gotiker, und man pflegt im Alter von 60—70 Jahren nicht mehr umzulernen.

Jedenfalls aber dürfen wir annehmen, daß *Jakob Heyder* derjenige war, der die Steinmetzarbeiten für den Ottheinrichsbau leitete und von dem die knolligen Profilierungen und schlechten Proportionierungen des Details herrühren. Die Familie blieb, wie beglaubigt ist, in Heidelberg ansässig und in Hofbeamtenstellungen, *Jakob Heyder* also auch nach 1559 noch am Bau. (Vergl. „Neues Archiv“ Band II S. 60.)

Viel weniger wissen wir von *Caspar Fischer*, und für seine Mitwirkung am Ottheinrichsbau fehlt jeder sichere Anhaltspunkt. Wir wissen heute, wie groß die Zahl der Bauleute war, welche die pfälzischen Fürsten in Nahrung setzten. Friedrich II. errichtete z. B. gleichzeitig mit dem „Gläsernen Saalbau“ bei Germersheim zu Ehren seiner Gemahlin ein Jagdhaus „mit unglaublichem Aufwand“. Wenn also *Caspar Fischer* im Vertrage von 1558 als kurfürstlicher Baumeister erscheint, so beweist das an sich nichts, als daß er eine zugezogene Vertrauensperson war. Je bedeutender andere Umstände ihn erscheinen lassen, desto unwahrscheinlicher wird seine Mitwirkung am Ottheinrichsbau. Denn als sicher und über jeden Zweifel erhaben darf soviel wenigstens betrachtet

werden, daß, wenn derjenige Meister anwesend gewesen wäre, der die Fassade mit ihren edeln Gebälken und Friesen und mit ihrem Pilastersystem entwarf, daß dann die architektonischen Mängel der Ausführung ausgeschlossen gewesen wären. Mithin steht fest, daß auch *Fischer* nicht der Schöpfer der Fassade gewesen ist.

Im Jahre 1884 habe ich *Caspar Fischers* Mitwirkung gleichfalls als ausgeschlossen oder unwesentlich betrachtet. Ich hielt ihn nämlich aufgrund des an einem Kamin und an einer Wappentafel des Ruprechtsbaues befindlichen Monogramms für den Bildhauer und entwerfenden Architekten Friedrichs II., der diese Werke und die Loggia des Gläsernen Saalbaues geschaffen habe. Gegen *Haupt* bin ich aber heute noch der Ansicht, daß der Geist und Stil der Loggia Friedrichs II. und des Kamins im Ruprechtsbau von demjenigen des Ottheinrichsbaues durchaus verschieden ist. Dort haben wir den ausgesprochenen Stil der frühen schwäbischen und fränkischen Renaissance (Augsburg, Basel, Nürnberg), hier dominiert ein freierer, größerer Zug ins Italienisch-Klassische. Ich weiß, wie oft die italienischen Züge bestritten worden sind — zuletzt 1902, allerdings recht unsicher und mit ganz unstichhaltiger Beweisführung von Dr. *Fr. H. Hofmann* („Mitteilungen" IV S. 134ff.). Allein ich meine sie hier nicht, sondern den freien, großen Zug der Komposition. Daß sich darin der Ottheinrichsbau von der gedrückten Loggia sehr unterscheidet, wird von wenigen geleugnet werden. Ich begreife deshalb nicht, wie *Haupt* die Bedeutung des Schöpfers der Loggia als einer ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit würdigen (1902 S. 72), und dennoch beide Werke dem *Peter Flötner* zuweisen konnte.

Meine Deutung des Monogramms als Künstlermonogramm wurde von den Herren, die die Heidelberger Schloßforschung in Erbpacht zu haben glaubten, und noch 1896 („Mitteilungen" S. 134) von *Max Bach* mit unwilligem Hohn abgelehnt, da die Anbringung eines Künstlermonogramms gewiß nicht gestattet worden wäre und man übrigens seit *Leger* immer „Churfürst Friedrich" gelesen habe. (Das letztere Argument dürfte als besonders schlagend erscheinen.) Im Ernste kann nach Art der Anbringung des Monogramms an höchst bescheidenen Stellen

von der an sich unglaubhaften Lesung „Churfürst Friedrich“ keine Rede sein; ohne den Zusatz „P“ (Pfalzgraf) wäre es meines Erachtens staatsrechtlich von vornherein nicht denkbar, und „Comes Friedericus“ ohne „Churfürst“, wie von andern gelesen wurde, geht meines Erachtens ebensowenig an. Hatte doch erst Friedrich II. bei seiner Thronbesteigung den Reichsapfel verliehen bekommen und befand er sich seitdem sicher im Vollgefühl seiner Kurfürstenwürde. Die Herren wußten aber vermutlich auch nicht, daß z. B. anno 1522 der Baumeister *Wendel Roßkopf* auf Burg Gröditzberg bei Haynau seinen Namen am Portal des Saales angebracht hat, daß später auf Schloß Ambras der Künstler sein Monogramm auf die Festsaaltüren setzte, und daß schon am Dom zu Goslar der Künstler einen ganzen Hexameter aufgewendet hat, um seinen Namen an einer bloßen Säule zu verewigen, freilich derjenigen inmitten des Hauptportals. Das war Künstlerart von jeher. Was bleibt dem Künstler, wenn nicht sein Ruhm? Im Jahre 1529 hat der „Meister J. B.“ sein Monogramm genau ebenso unter eine Bildtafel gesetzt (15. I. B. 29), wie Meister C. F. das seinige unter die Wappentafel am Ruprechtsbau (15.CF.45; vergl. *Hirth*, Formenschatz I No. 126). Aber allerdings gebührt der Ruhm, den Kamin im Ruprechtsbau geschaffen zu haben, einem andern, als *Caspar Fischer*. Im Jahre 1884 war indessen der Gedanke, daß der Vertrag Ottheinrichs alle in Betracht kommenden Namen umfassen müsse, wohl noch verzeihlich.

Man hat nun auf *Peter Flötner* geraten und *Haupt* (1902 S. 74ff.) hat diesen Meister aufgrund einer Analyse des Details für den Schöpfer des Kamins erklärt. Wenn man immer nur rechnen dürfte mit dem, was wir wissen, und außer Acht lassen dürfte die unbekannte Größe dessen, was wir nicht wissen, dann wären die Beweisführungen *Haupts* vielleicht schlüssig. Das gilt hier wie von seiner Hypothese über den Schöpfer des Ottheinrichsbaues (vergl. Leitsatz XVII). Allein jenes x ist heute immer noch zu groß, um auf die Übereinstimmung von ein paar Detailformen eines Werks mit anderen Werken oder Zeichnungen eines Künstlers hin diesen zum Urheber des Werks stempeln zu dürfen. Was aber *Peter Flötner* betrifft, so stehen dem Unternehmen, ihn selbst zum Schöpfer aller nur möglichen Kunstwerke aus der

Mitte des 16. Jahrhunderts zu machen, viele Gelehrte und Kenner mit Kopfschütteln gegenüber. Denn sie kennen *Neudörfers* Bericht, der dem widerspricht und nur bestätigt, daß *Flötner* eine Menge von Zeichnungen für andere Künstler angefertigt hat. Gerade die außerordentliche Fruchtbarkeit *Peter Flötners* und die vorauszusetzende weite Verbreitung seiner Entwürfe aber nimmt den Schlüssen auf seine Urheberschaft aus der Verwendung Flötnerischer Details ihre Beweiskraft. Nun sprechen aber hier gewichtige Momente anderer Art gegen eine direkte Urheberschaft *Flötners.*

Zunächst paßt auf *Flötner* — oder „Flettner", wie *Haupt* schreibt und wie der Meister auch richtiger genannt werden sollte (vergl. *Konrad Lange* a. a. O. S. 15 ff.) — das Monogramm nicht. Dasselbe lautet unzweideutig „CF" und kann nicht „PF" gelesen werden; es ist keins der bekannten Monogramme *Peter Flötners. Haupt* erklärte nun allerdings 1902 (S. 20) mit großer Bestimmtheit, daß dies nachgewiesenermaßen „Churfürst Friedrich" gelesen werden müsse; 1904 (S. 44) schließt er sich jedoch mit merkwürdiger Leichtigkeit der Ansicht an, daß es ein Künstlermonogramm sei. Doch ist nun dessen Inhaber nach *Haupt* nicht der Schöpfer des Kamins, sondern nur der Steinbildhauer, der *Flötners* Entwurf ausgeführt habe. Allein dafür fehlt ein schlüssiger Beweis. Wenn Friedrich II., wie *Haupt* annimmt, den Kamin von *Flötner* auf Bestellung entworfen bekam, dann ist nicht eben wahrscheinlich, daß der Steinhauer sich erkühnt hätte, sein Monogramm auf dieses fremde Werk zu setzen.

Friedrich II., der die Wappentafel am Ruprechtsbau 1545 von dem Meister *C. F.* und zwischen 1546 und 1549 unzweifelhaft von dem selben Meister die Loggia am Gläsernen Saalbau ausführen ließ, war es, für den der Meister *C. F.* 1546 auch den Kamin verfertigte. Bereits am 23. Oktober 1546 ist jedoch *Peter Flötner* in Nürnberg in ärmlichen Verhältnissen verstorben, nachdem er in seinen letzten Lebensjahren die Illustrationen zu *Rivius*' deutschem *Vitruv* geschaffen hatte. (Vergl. *Lange* S. 29/30 und *J. Reimers,* „Peter Flötner", München 1890 S. 38.) Von Reisen *Flötners* nach Heidelberg ist nichts bekannt, und solche liegen, nach seinen

Verhältnissen zu schließen, außerhalb des Bereiches der Wahrscheinlichkeit. Von seinen höchst persönlichen Emblemen, deren wenigstens eines seine Werke zu tragen pflegen — auch z. B. der von ihm nicht selbst ausgeführte Mainzer Marktbrunnen —, findet sich keines an dem Kamin; weder das Balleisen, noch der Klöpfel, noch das Flügelpaar. Ein Totenkopf mit Stundenglas und Schlange an dem Kamin aber hat nicht die selbe Beweiskraft, und ebensowenig ein Ornamentstück, wie die gefiederte Palmette. Totentänze und ähnliche Erinnerungen an die Vergänglichkeit alles Irdischen kamen damals auch sonst häufig genug vor. Wenn Friedrich II. sich wirklich eine Medaille von *Flötner* schneiden ließ (vergl. oben unter XII), und wenn er wirklich am Schloß zu Amberg nach *Flötner*'schen Entwürfen arbeiten ließ (*Haupt* 1904 S. 89ff.; aber der Meister war damals schon tot!), so ersetzt dies andere Beweise für nähere Beziehungen *Flötners* zu Friedrich oder gar zum Heidelberger Schlosse nicht. Und solche liegen nirgends vor. Mithin wird es sein Bewenden haben müssen mit dem, was *Konrad Lange* (S. 84) urteilte: „Bei dem Kamin des Heidelberger Schlosses kann man höchstens sagen, daß er gewisse Ornamentmotive *Flötner*'schen Charakters zeige, ohne doch nach seinem Entwurfe ausgeführt zu sein. Für dieses ihm widersprechende Urteil wird *Haupt* dankbar sein müssen, wenn ihm seine Hypothese von der Urheberschaft *Flötners* am Ottheinrichsbau irgend am Herzen liegt. Denn die drei Werke, welche Meister *C. F.* ausgeführt hat, haben mit dem Ottheinrichsbau keine individuelle Verwandtschaft. Das Monogramm auf der Wappentafel und dem Kamin aber ist unzweifelhaft nicht zu lesen „Caspar Fischer", sondern „Conrad Forster".

Sein Name wurde zuerst veröffentlicht in den „Mitteilungen" (IV S. 144 vom Jahre 1902) durch Dr. *Fr. H. Hofmann* auf eine „Mitteilung des Großh. Generallandesarchives in Karlsruhe" aus den dortigen Pfälzer Kopialbüchern. Inzwischen hat Dr. *Hans Rott* gelegentlich von Untersuchungen über das Leben und die Politik Friedrichs II. bei Durchforschung aller erreichbaren damaligen Urkunden verschiedene Angaben über *Conrad Forster*

entdeckt, welche ausreichen, um sich ein Bild von seiner Persönlichkeit zu machen. Zunächst läßt sich feststellen, daß nirgends ein anderer Bildhauer Friedrichs II. genannt ist. Sein Gehalt betrug jährlich 74 Gulden, er gehörte demnach zu den bestbesoldeten Hofbeamten. 1549 lieh ihm der Kurfürst zum Ankauf eines Hauses 130 Gulden. Wir werden nicht fehlgehen mit der Annahme, daß der Kurfürst damit, wohl auf eine Bitte des Künstlers, seinen Dank bekundete für die Fertigstellung der Loggia am Gläsernen Saalbau. Denn die Jahreszahl 1549 prangt auf dem Spruchband des mit glänzender Technik ausgeführten kurpfälzischen Staatswappens inmitten des untersten Geschosses der Loggia. Für die Bauleitung am Gläsernen Saalbau scheint damals angestellt gewesen zu sein, nicht, wie schon angenommen wurde, *Jakob Heyder*, sondern der schon unter Ludwig V. als Hausarchitekt bedienstet gewesene *Hans Engelhardt*. Er hatte Dienstwohnung auf dem Schloß und einen Jahresgehalt von damals 50 Gulden. Auch hieraus ergibt sich die Bedeutung und Wertschätzung *Conrad Forsters*, der 74 Gulden bezog. *Hans Engelhardt* erhielt 1550, „weil er schon unter Ludwig V. und nun schon viele Jahre treu gedient", das „Unterkaufer-Wiegamt zu Heidelberg" auf Lebenszeit, d. h. wohl als Pension, vielleicht aber auch als Gratifikation wegen seines eben erworbenen Verdienstes. Demnach war *Engelhardt* vermutlich noch aus gotischer Schule hervorgegangen. Es liegt nun zwar keine Veranlassung vor, nach einem dritten Meister zu suchen; aber möglich ist immerhin, daß noch ein Architekt neuerer Schule da war, der den Bau der Loggia leitete, eventuell diese entworfen hätte. Genannt ist 1547 ein „Unterbaumeister" *Christoph Roßkopf*, der aber nur 16 Gulden Jahressold erhielt (nach einer noch nicht veröffentlichten Entdeckung Dr. *Hans Rotts*). *Colin* bekam zehn Jahre später unter Ottheinrichs Regierung für eine Statue 28 Gulden! Indessen kennen wir die Nebenbezüge jener Baumeister nicht. Die Loggia zeigt jedoch aufs klarste die selbe Auffassung der antikischen Weise und das gleiche Stilgefühl, wie der Kamin im Ruprechtsbau. Wir dürften demnach mutmaßen, daß *Conrad Forster* auch der Schöpfer der Loggia am Gläsernen Saalbau sei.

Auf Anfrage hat das Kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg festgestellt, daß 1516 ein „Cunz Forster“ Bürger zu Nürnberg geworden ist. *Peter Flötner* ist 1523 Bürger von Nürnberg geworden. Die Pfalzgrafen hatten zu Nürnberg und seinen Künstlern viele Beziehungen. Schon Kurfürst Philipp beschied 1494 den Erzgießer *Peter Vischer* nach Heidelberg. Es liegt daher nahe, unsern *Conrad Forster* mit jenem *Cunz Forster* zu identifizieren und anzunehmen, daß er schon frühe genug nach Heidelberg kam, um in *Neudörfers* zu Nürnberg 1547 verfaßten „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst“ nicht erwähnt zu werden. Es liegt aber ferner noch nahe, daß *Conrad Forster* den *Peter Flötner* gekannt hat, vielleicht Zeichnungen von ihm besessen und jedenfalls den von *Haupt* (1902 S. 84) angeführten Bogeneingang des Tucherhauses zu Nürnberg gekannt hat, der im Motiv einige Ähnlichkeit mit dem untersten Geschoß der Loggia besitzt. Mit der Anerkennung der Wahrscheinlichkeit dieser Tatsachen wird sich *Haupt* bescheiden müssen. Um *Forsters* Monogramm als Künstlermonogramm zu bestimmen aber bedurften wir des Groß-Steinheimer Epitaphs (*Haupt* 1904 S. 44) um so weniger, als das Monogramm des dortigen Meisters „CF“ mit dem Heidelberger nicht übereinstimmt.

Wohin gehört nun *Caspar Fischer*?

In einer Anmerkung zu meiner Untersuchung vom Jahre 1884 (vergl. *Alt* S. 7) bemerkte ich: „Sollte *Fischer* vielleicht mit dem 1580 verstorbenen, an der Plassenburg tätig gewesenen *Kaspar Vischer* identisch sein? Wenn sich dies nachweisen ließe, so wäre es wohl von durchschlagender Beweiskraft für die Nichtbeteiligung des Meisters am Ottheinrichsbau“ usw. An dieser Schlußfolgerung halte ich heute noch fest. Ich bin aber auch heute nicht imstande, „über die bloße Vermutung hinauszugehen“, wie ich damals ausdrücklich sagte. Der Hof der Plassenburg zeigt eine Behandlungsart der Architektur und Ornamentik, wie sie auch der Loggia in Heidelberg und dem Kamine *Conrad Forsters* eigen ist. Insbesondere steht im Hofe der Plassenburg ein Portal, dessen Umrahmung dem kleinen Portal zu ebener Erde unter der Loggia in der Architektonik, und namentlich in deren Fehlern, überaus ähnlich ist. Medaillons mit Köpfen bilden

an den Hofarkaden der Plassenburg das Hauptmotiv der Ornamentierung, in jedem Bogenfeld vier! Die Bildhauerarbeit dort ist von derjenigen *Forsters* verschieden, geringwertiger, wenn auch sehr reich; das Architekturmotiv, wiederum demjenigen des kleinen Portals unter der Loggia in Heidelberg ähnlich, mager und einförmig. *Kaspar Vischer* ist 1561 an die Plassenburg gekommen; 1559 fand die Entlassung der Künstler Ottheinrichs durch Friedrich III. statt. Die Schreibung „Vischer" würde, wie allerseits zugegeben ist, nicht daran hindern, die nach all diesen Tatsachen nicht unwahrscheinliche Identität beider Meister anzunehmen. Aber ein Beweis für diese Vermutung ist nicht vorhanden. Jedoch hat mir *Haupt* (1902 S. 19) die Ehre erwiesen, als er die Identität beider Meister apodiktisch behauptete, mich als Gewährsmann zu nennen. Sonst hat er mich nicht zitiert. Eine Aufklärung über die Persönlichkeit *Kaspar Vischers* wäre wünschenswert, weil, wie gesagt, durch die Identität *Caspar Fischers* mit *Kaspar Vischer* ein weiterer Beweis geliefert wäre, daß *Caspar Fischer* zur Erfindung der Architektur des Ottheinrichsbaues nicht befähigt gewesen ist. Indessen bedürfen wir dieses Beweises ja nicht mehr, weil ihn die Fassade selbst mit genügender Deutlichkeit liefert. Immerhin ist es nach dem Vertrage nun aber doch naheliegend, daß *Caspar Fischer* mit dem Ottheinrichsbau befaßt war. Es bleibt dann noch übrig und nur übrig, anzunehmen, daß *Caspar Fischer* als bauleitender Architekt der Ausführung des Ottheinrichsbaues vorgestanden hätte: *Heyder* war bereits in Heidelberg, als der Bau beginnen sollte; *Fischer* war möglicherweise schon bisher in Diensten Ottheinrichs gewesen, genoß dessen Vertrauen als ausführender Baumeister und wurde von ihm bei seiner Thronbesteigung nach Heidelberg mitgebracht. Dafür spricht, daß *Fischer* in Heidelberg vorher nicht genannt ist, und damit würde ferner stimmen, daß ihn Friedrich III. mit den andern Künstlern Ottheinrichs entließ. Damit würde aber noch eine weitere Tatsache sich aufs beste vereinigen lassen, die *Fischers* Persönlichkeit mit einem gewissen Nimbus umgibt und des pikanten Reizes des Rätselhaften nicht entbehrt.

Karl Neumann (vergl. „Mitteilungen" Band IV S. 158 „Der

Meister des Ottheinrichsbaues") hat in dem an gleicher Stelle (III 1896 S. 192ff.) von *Zangemeister* und *Henry Thode* herausgegebenen Verzeichnis der kurfürstlichen Gemäldesammlung entdeckt, daß unter den „Contrefaiten" dieser Sammlung nebeneinander verzeichnet sind:

Albertus Rom: 1554.
Caspar Fischer 1556.

Neumann meint, daß ihm „der römische Albert" — denn „Romanus", „der Römer", muß gelesen werden — unbekannt sei. Ich glaube nicht! Was liegt in jener Zeit näher, als daß ein Bildnis — vielleicht ein 1554 gemaltes Idealbildnis — des großen *Leo Battista Alberti* in die kurfürstliche Sammlung gelangt wäre? Wenn man sich erinnert, welche Stellung diesem theoretischen Begründer der italienischen Renaissance und Verfasser des Traktats „De re aedificatoria" (damals in italienischer Sprache zu Florenz 1550 neu aufgelegt) in seinem eigenen Vaterlande eingeräumt und welcher Ruhm ihm gezollt wurde, dann versteht sich, welche Glorifizierung ein deutscher Baukünstler des Jahres 1556 — oder einer, der sich dafür hielt — darin erblicken durfte, wenn sein Bildnis neben demjenigen *Albertis* in einer fürstlichen Galerie aufgehängt wurde. Vielleicht hatte Meister *Hans Besser*, der Hofmaler, diesen begrüßenswerten Gedanken oder ließ sich auf Ansinnen *Fischers* bereit finden, ihn zu verwirklichen. Nun hat *Neumann* den scheinbar berechtigten Schluß gezogen, daß demnach *Caspar Fischer* eine sehr viel größere Rolle am Ottheinrichsbau gespielt haben müsse, als man ihm bisher zugedacht. Allein was heißt: „eine große Rolle spielen?" Ich kenne viele, die das tun! Und *Fischer* war ja nach unserer Annahme tatsächlich „der bauleitende Architekt" — er und kein anderer! Aber der Schöpfer des Ottheinrichsbaues braucht er deshalb lange nicht gewesen zu sein; was wir bis jetzt wissen und was wir vor uns sehen, das beweist vielmehr, daß er nicht als „der Schöpfer" der Fassade angesprochen werden darf. Denn darunter verstehen wir den Urheber einer Kunstschöpfung, die in der Summe ihrer Eigenart und in der Einheit ihres Ganzen auf seine Persönlichkeit und keine

andere zurückgeführt werden darf. Und so bleibt es dabei: „Der Meister des Ottheinrichsbaues“ im Sinne einer persönlichen Kunstschöpfung ist *Caspar Fischer* ganz sicher nicht.

Im Jahre 1896 („Mitteilungen“ S. 184), als mir die Frage seiner etwaigen Identität mit *Kaspar Vischer* von der Plassenburg ziemlich gleichgültig war, habe ich auf die Äußerung einer vermeintlichen Autorität hin diesen flüchtig als einen „Sohn *Peter Vischers*, des Bildgießers“ bezeichnet. Für diese Bezeichnung fehlt nicht nur jeder Beweis, sondern sie ist einfach falsch. Die Söhne *Peter Vischers* werden allgemein nach *Neudörfer* angegeben als: Hermann, Peter, Hanns, Paulus und Jakob. Ein „Kaspar“ ist nicht darunter, und nach allen andern Nachrichten ebensowenig. Es bleibt also, wenn man Wert darauf legt, nur die Frage nach einem Enkelsohn übrig. *Peter Vischer* der ältere starb am 7. Januar 1529. Noch im selben Jahre erscheint in einer Urkunde die Gesamtheit seiner Erben: es ist merkwürdigerweise der Vertrag, wodurch sich die *Fugger* aller Ansprüche auf das berühmte Gitter begaben, welches Pfalzgraf Ottheinrich dann zu erwerben gedachte. Es sind: die Witwe des schon verstorbenen Peter, die Witwe des gleichfalls verstorbenen Hermann, Hans, Jakob, Paulus und fernerstehende Persönlichkeiten. Unter diesen erscheint auch der Name Caspar, als Vorname des Testamentsvollstreckers *Menzinger*; der Mann könnte in der Familie *Vischer* wohl einmal Pate gestanden haben; *Hermann Vischer* war schon 1513 verheiratet! Auf mein Ersuchen haben die Kgl. protestantischen Stadtpfarrämter St. Sebald und St. Lorenz, welche die Kirchenbücher aufbewahren, die Güte gehabt, eine gründliche Nachforschung zu pflegen und mir das Ergebnis mitzuteilen. Herr Kirchenrat *Michahelles* von St. Sebald fand zwei Einträge des Namens *Caspar Vischer*: eines, dem 1556 eine Tochter, und eines, dem 1576 ein Sohn geboren wurde. Wer und was diese Männer waren, ist jedoch nicht ersichtlich. Die Untersuchungen des Herrn Offizianten *Sauer* von St. Lorenz, welche sich nicht nur auf die Tauf- und Ehebücher, sondern weiter erstreckten auf das „Buch der großen Todengeläut“ und das „Verzeichnus der Adeligen und ehrbaren Fa-

milien, welche 1500—1600 in Nürnberg Bürgerrecht gefunden haben“ (beide im Germanischen Museum), endlich auf das Kgl. Kreisarchiv, das Städtische Archiv und die Bibliothek zu Nürnberg, haben ein lediglich negatives Ergebnis gehabt. Die Taufbücher beginnen bei St. Lorenz wie bei St. Sebald allerdings erst 1533. Im genannten „Verzeichnus“ ist ein „Caspar Fischer“ als 1561 verstorben genannt. Dieser führte ein anderes Wappen als die Familie *Peter Vischers*, welche zwei Fische führte, nämlich den Kopf einer gelben Dogge in schwarzem Feld. Damit scheint diese Untersuchung als abgeschlossen und definitiv erledigt betrachtet werden zu müssen.

XVII. Es darf vermutet werden, daß beim Entwurf des ersten Fassadenprojektes zum Ottheinrichsbau das Schema des Palazzo Roverella zu Ferrara als Vorbild benützt worden ist. Neben Motiven aus Serlios Architekturwerk und von verschiedenen ausgeführten Bauten Oberitaliens haben an hervorragender Stelle auch Zeichnungen Peter Flötners Verwendung gefunden. Daß jedoch *Peter Flötner* der künstlerische Schöpfer der Fassade gewesen sei, ist nicht erwiesen. Die Architektur des Ottheinrichsbaues besitzt eine große Ähnlichkeit auch mit derjenigen des Portalbaues am Piastenschloß zu Brieg. Es ist heute noch nicht ausgeschlossen, daß der erste Entwurf der Heidelberger Fassade von einem auch dort tätig gewesenen Meister gefertigt worden und daß der Bildhauer *Anthonj* zu Heidelberg mit dem in Brieg genannten *Antonio di Theodoro* identisch wäre. Indessen fehlt es dafür an jedem Beweis.

Wenn man an die Untersuchung der Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues herantritt, so scheint nichts natürlicher zu sein, als daß der Vertrag vom 7. März 1558 irgendwo den Schöpfer dieses Kunstwerkes nennen müsse. In Verbindung mit dem Wunsche, die Frontgiebel zu errichten, war dies der Grund, warum einige *Colin* zum Meister des Ottheinrichsbaues stempeln

wollten. Es war die Auffassung, welche den Wünschen der Germanisten unter den Wiederherstellungsarchitekten am besten entsprach, und jedenfalls die einfachste; so überraschend einfach, daß sie den Verdacht eines Irrtums eigentlich alsbald hätte erwecken sollen. Wir haben diese Lösung abgelehnt aus Gründen, die gute sind und die etwaige Behauptung widerlegen würden, daß wir *Colins* Urheberschaft und die Frontgiebel nur deshalb ablehnten, weil wir einseitige Romanisten seien. Die klassischen Züge des Bauwerks waren es allerdings, welche in Verbindung mit der Voraussetzung, daß der Vertrag den Meister nennen müsse, im Jahre 1884 mich zu der Folgerung veranlaßten, daß der Bildhauer *Anthonj* der eigentliche Schöpfer des Bauwerks sei, nämlich seines ersten, für diese Frage allein maßgebenden Projektes, und zwar der Schöpfer der Fassade wie des Grundrisses bezw. des Projektes für den inneren Ausbau. Meine Hypothese glaubte ich insbesondere stützen zu können auf die ersichtliche Verschiedenheit des Wertes der sechs (oder wenigstens der vier unteren) Statuen des Portales von demjenigen aller übrigen und auf die Meinung, daß ein so eng mit Bildhauerarbeit verbundenes und in seiner Wirkung durch sie bedingtes Werk eben doch von einem Bildhauer herrühren müsse. War es nicht *Colin*, so war es *Anthonj*. Die germanischen Züge des Werkes endlich führten mich zu der Annahme, daß der Meister des Ottheinrichsbaues ein Deutscher gewesen sein müsse, der in Oberitalien gewesen sei und nun hier das dort Erlernte und Geschaute individuell verarbeitet habe; kein Niederländer, sondern einer, der mit frischen, eigenen Eindrücken über die Alpen in die Heimat zurückgekehrt war (vergl. *Alt* 1884 S. 16). Mit dieser Charakteristik des Schöpfers des Ottheinrichsbaues scheine ich das Richtige getroffen zu haben, weil sie durch das seitdem gewonnene reiche Material und durch ausgezeichnete Kenner bestätigt worden ist. Die Hypothese aber, daß *Anthonj* dieser Meister gewesen sei, war auf unstichhaltige Gründe gebaut. Ich erkannte nach ihrer Aufstellung sehr bald, daß ich die Ergebnisse meiner vorausgegangenen Untersuchungen in ihrer Bedeutung für die Person des Meisters überschätzt hatte, und ich habe die Hypothese deshalb 1896 ausdrücklich zurück-

genommen (vergl. „Mitteilungen“ Band III S. 169 ff.). Indessen ist ein solcher Entdeckersanguinismus vielleicht verzeihlich, und ich frage mich, was mit dem Ottheinrichsbau geschehen wäre, wenn damals die Person des *Anthonj* gegenüber *Colin* nicht so scharf in den Vordergrund gerückt worden wäre.

Wir wissen von *Anthonj* nur, daß er ein Bildhauer war, der aus einem uns nicht bekannten Grunde vor der Berufung *Colins* aus seiner bis dahin stattgehabten Tätigkeit am Ottheinrichsbau ausschied; daß sein Ausscheiden ferner, nach dessen ausdrücklicher Erwähnung zu schließen, als Anlaß oder Folge der Berufung *Colins* betrachtet werden darf, und daß er also bis dahin in ausgezeichneter Stellung als Vorgänger *Colins* tätig gewesen ist. Eine Reihe der vorhandenen Bildhauerarbeiten bekunden ferner ein besonders hohes Können ihres Urhebers und zeichnen sich durch eine Eleganz aus, welche den sämtlichen im Vertrage vom 7. März 1558 erwähnten Arbeiten fehlt. Weil aber unter den im Vertrage ausdrücklich aufgezählten Bildhauerarbeiten, die nach dem 7. März 1558 erstellt wurden, jedenfalls auch solche sich befinden, an denen *Colin* persönlich mitgearbeitet hat, und weil keine dieser Arbeiten jene eigentümliche Eleganz besitzt, deshalb durften wir unter Leitsatz VII schließen, daß die im Vertrag nicht erwähnten, vor dem 7. März 1558 ausgeführten Arbeiten dem *Anthonj* zuzuschreiben seien. Daraus ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß der Bildhauer *Anthonj* ein Italiener war. (Die Umschrift „Witellies“ auf einem Kaisermedaillon, statt „Vitellius“, bildet keinen Gegenbeweis.) Und damit ist endlich der weitere Schluß gegeben, daß der Bildhauer *Anthonj* auch von der Architektur der italienischen Renaissance einige Kenntnis, insbesondere ein geschultes Gefühl für richtige Profilierung, besessen habe. Von den nach dem 7. März 1558 tätig gewesenen Meistern besaß keiner diese Kenntnis, wie dadurch bewiesen ist, daß sie den vermeidlichen Fehlern der Ausführung nicht entgegenwirkten. Mithin war der Bildhauer *Anthonj* der einzige der uns bekannten am Bau tätig gewesenen Meister, auf dessen Mitwirkung die korrekte Ausführung einer Reihe von Architekturbestandteilen,

im Gegensatz zu den nach dem 7. März 1558 hergestellten Teilen, zurückgeführt werden kann. Mit apodiktischer Gewißheit läßt sich nun freilich nicht behaupten, daß *Anthonj* dieser Mann gewesen sein müsse. Aber die ganze Schlußfolgerung ist in ihren Voraussetzungen wohlbegründet und an sich jedenfalls schlüssig. Daß *Anthonj* jedoch der künstlerische Urheber der Architektur selbst gewesen wäre, ergibt sich daraus nicht.

Aus dem Namen „Anthonj" allein kann weder auf einen bestimmten Künstler, noch auf seine Nationalität geschlossen werden. Der Name Anthonj, Antoni usw. kommt in jener Zeit bei deutschen, italienischen und niederländischen Künstlern so häufig vor, daß es unnütz ist, bestimmte Künstler dieses Namens ohne weiteren Anhaltspunkt überhaupt zu nennen. Es besteht daher nicht der geringste Anhaltspunkt dafür, daß man etwa den Meister *Anthoni van Helmont*, wie es geschehen ist, oder die im Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg 1588 erwähnte „Anthonj Biedermanns Steinmetzen Wittwe" mit dem im Vertrage genannten Bildhauer *Anthonj* in Beziehung bringen dürfte. Man könnte mit dem selben Rechte etwa den 1542 an der Burg in der Wiener Neustadt beschäftigt gewesenen *Anthoni de Spazio* heranziehen oder eine Menge anderer Künstler. Handelte es sich um einen Italiener, so hieß er natürlich „Antonio" und wurde nur in Deutschland „Anthonj" genannt und geschrieben.

Neuerdings hat Dr. *Fr. H. Hofmann* in der selben Nummer der „Kunstchronik", in welcher *Haupt* die Wetzlarer Skizze kritisierte (No. 11 vom 13. Januar 1905), auf *Anthoni van Helmont* zurückgegriffen, der 1569 an der Kanzel der Kirche zu Herzogenbusch arbeitete. Auch dafür gibt es keinen Beweis, aber nicht den mindesten, als daß der Mann den Vornamen „Anthoni" hatte. Helmond liegt in Nordbrabant, und Herzogenbusch liegt auch in Nordbrabant. Es wäre ohne Zweifel zum Beweis der niederländischen Herkunft des Ottheinrichsbaues dienlich, wenn man nachweisen könnte, daß *Anthoni* den Weg von Helmond nach Herzogenbusch über Heidelberg genommen habe. Allein das Bildhauerzeichen „A. v. H.", das man in Köln trifft,

beweist kaum, daß *Anthoni van Helmond* in Heidelberg war, auch nicht, falls er einmal in Aldenhoven im Kreise Jülich tätig gewesen wäre. Der von Dr. *Fr. Hofmann* zwischen dem Ottheinrichsbau und dem Schloß in Jülich vermutete Zusammenhang hat übrigens keinen genügenden Anhaltspunkt, es wäre denn ein italienischer (Pasqualini) und kein niederländischer. Und ich erwidere: „War *Anthoni* ein Niederländer, dann besaß er eben italienische Schulung!" und erinnere an *Giovanni da Bologna*. Aber das ist ja ein bloßes Herumraten ohne Wert und Ziel; Kombinationen, zu denen das Künstlerverzeichnis in *Lübkes* „Geschichte der deutschen Renaissance" fast die einzige Grundlage gebildet zu haben scheint.

Sieht man ab von der Voraussetzung, daß der Meister des Ottheinrichsbaues im Vertrage mit *Colin* vom 7. März 1558 genannt sein müsse, dann bleibt mangels jeder urkundlichen Auskunft nichts übrig, als das Werk selbst daraufhin zu prüfen, ob sich an demselben etwa Merkmale vorfinden, die auf seinen Ursprung und vielleicht auf die Urheberschaft eines bestimmten, aus andern Werken bekannten Meisters hindeuten. Dabei muß zunächst untersucht werden, ob die Ruine Ähnlichkeit mit anderen Architekturwerken besitze. Dieser Weg ist beschritten worden von Professor Dr. *Albrecht Haupt* in Hannover. Wenn er dabei einen Erfolg erzielte, der kein voller Erfolg ist, aber deshalb doch in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, so war derselbe verdient durch eine genaue Kenntnis der Denkmale der italienischen und deutschen Renaissance und durch eine jahrzehntelange, emsige Sammlertätigkeit auf dem Gebiete des Architektur- und Ornamentdrucks. Daß *Haupt* an seine im einzelnen sehr wertvollen Entdeckungen allzu sanguinische Folgerungen geknüpft hat, ist ein Fehlgang, der manchem andern auch passiert ist, aber festgestellt wird werden müssen. *Haupt* bezeichnete als das Vorbild des Ottheinrichsbaues den Palazzo Roverella in Ferrara. Dieser Palast ist nur zweistöckig (nach unserer Ausdrucksweise). Jedoch er zeigt allein unter allen erhaltenen Denkmalen der italienischen und

deutschen Renaissance das Achsensystem des Ottheinrichsbaues, und zwar genau ebenso: sechs Pilaster mit durchlaufendem Hauptgesims in jedem der beiden Stockwerke teilen dieselben in je fünf Felder, deren mittelstes zu ebener Erde das Portal in sich schließt. Die Pilaster zeigen ähnliche Verzierungen in flachem Relief, wie die Pilaster des zweiten Stocks am Ottheinrichsbau, und korinthische Kapitelle in beiden Geschossen. Sie sind selbst so flach gehalten, daß man eine leichte Verkröpfung des Gebälks, welche über ihnen stattgefunden hat, kaum bemerkt. Die Ähnlichkeit ist größer, wie dieser Unterschied. Hochbedeutsam aber ist der weitere Umstand, daß die zwei Fenster jedes Feldes einen breiten Pfeiler zwischen sich lassen, indem sie beiderseits enge an die Pilaster herantreten. Dadurch wird ein Eindruck erzielt, der demjenigen des Ottheinrichsbaues erst dann ähnlich wird, wenn man sich an diesem die Statuennischen, die seine Pfeiler beleben, hinwegdenkt. Am Palazzo Roverella nun machen diese Wandflächen einen überaus öden Eindruck; sie schreien förmlich nach einer ornamentalen Belebung. Wenn jemand diesen Palast und seine Einteilung sich zum Vorbild wählte, so war nichts natürlicher, als daß er auf die Idee verfiel, die Flächen zwischen den Fenstern durch Statuennischen zu beleben. Über den Fenstern des oberen Geschosses des Palazzo Roverella findet sich das selbe Giebeldreieck, das die Fenster des ersten Stockwerks am Ottheinrichsbau zeigen. In den Frieskröpfen über den Pilastern sind am Roverella Reliefbüsten angebracht, ein an dieser Stelle unpassender, wenig Feingefühl verratender Schmuck, der jedoch inhaltlich an die Kaisermedaillons in den Fenstergiebeln am Ottheinrichsbau erinnert. Auch in diesem Falle also zwar ein Anklang, aber eine erheblich bessere Verwendung des Motivs am Ottheinrichsbau. Diese Anklänge wären ohne die Gleichheit des Pilastersystems bedeutungslos. Sie gewinnen eine Bedeutung erst im Anschluß an diese. Aber auch die völlige Gleichheit des Systems der beiden Fassaden würde die Eigenschaft des Palazzo Roverella als Vorbild des Ottheinrichsbaues nicht wahrscheinlich machen, wenn er nicht gerade in Ferrara stünde. Denn warum sollten nicht zwei verschiedene Meister rein zu-

fällig die selbe Idee fassen? Dieser Umstand jedoch, daß der Palazzo in Ferrara seinen Ort hat, fügt einen Anhaltspunkt dafür von unleugbarer Bedeutung hinzu: die Pfalzgrafen bei Rhein und späteren Kurfürsten Friedrich II. und Ottheinrich hatten persönliche Beziehungen zu Ferrara. Wir erfahren aus *Leodius*, daß Friedrich II. die Este in Ferrara 1530 besucht hat und einige Zeit dort blieb. Pfalzgraf Philipp, der um ein Jahr jüngere Bruder Ottheinrichs, den dieser sehr liebte und dessen Erziehung er sorgfältig überwachte, studierte 1519—1521 in Padua. Ottheinrich machte 1519 eine Reise nach Spanien und Italien (vergl. *R. Salzer*, Beiträge zu einer Biographie Ottheinrichs, Heidelberg 1886 S. 11), 1521 eine Reise nach Jerusalem, wobei ihn sein Weg durch Oberitalien nach Venedig führte. Daß er dabei Ferrara nicht besucht haben sollte, ist unwahrscheinlich, auch wenn es nicht ausdrücklich erwähnt wird. Er verkehrte später brieflich mit Ercole II. von Este, dem regierenden Fürsten von Ferrara, und dieser schenkte ihm einen Vogel Strauß für seinen Tiergarten. Die berühmte Humanistin Olympia Morata, Gattin des deutschen Arztes Gründler und Tochter des ferraresischen Prinzenerziehers Fulvio Morata, starb 1554 zu Heidelberg, nachdem sie einige Zeitlang dort eine Zuflucht und ihren Wirkungskreis gefunden hatte. Ottheinrich aber lebte seit 1546 dauernd in Heidelberg, wo er sich am Kornmarkt mehrere Häuser gekauft hatte. Daher ist die hypothetische Darstellung, welche *Haupt* (1902 S. 50ff. im Widerspruch mit seiner späteren Annahme von der Urheberschaft Friedrichs II.) der Beziehung Ottheinrichs zu Ferrara gegeben hat, hinlänglich begründet. „Für reisende Fürstensöhne“, sagt *Haupt*, „war der Besuch der am Wege liegenden Fürstenhöfe schon wegen der Reiseerleichterungen selbstverständlich. 1519 war der Palast Roverella noch neu und im Mittelpunkt des Interesses. Ercole und Ippolito, die Prinzen von Este, welche später beide eine leidenschaftliche Kunstliebe und Baulust bekundeten, wuchsen damals gerade heran. Ottheinrich kehrte nach Hause zurück mit dem südlichen Ideal im Kopf. Ist solche Voraussetzung richtig, so war der einzige Weg zu dessen Verwirklichung nach einer Reihe mißglückter, weil an der

Unzulänglichkeit der heimischen Meister gescheiterter Versuche zu Neuburg, der über Italien selbst. Handelte es sich um den Palazzo Roverella als Vorbild, so mußte Ottheinrich sich mit Ferrara in Verbindung setzen und von dort den Plan des Palastes beziehen. Schrieb er an Ercole d'Este in Ferrara, erinnerte er ihn vielleicht an früher in dem Hause Este verlebte Tage, so war die Anknüpfung gegeben."

Nochmals müssen wir hier zurückkommen auf die Inanspruchnahme der geistigen Urheberschaft des Ottheinrichsbaues für Friedrich II. Denn von diesem wissen wir bestimmt, daß er in Ferrara war, von Ottheinrich aber nicht. Allein wir dürfen auch bei Ottheinrich eine Gelegenheit dazu voraussetzen, daß er den Palazzo Roverella an Ort und Stelle kennen gelernt hat. Und nun kommen zwei Tatsachen ganz besonders in Betracht, die zu denjenigen gehören, welche ihm das geistige Eigentum des Ottheinrichsbaues sichern, nämlich die Anordnung der Kaisermedaillons und der 14 Statuen an der Fassade. Denn in beiden Fällen handelt es sich um die Verbesserung entschiedener Mängel des Roverella.

Daß Ottheinrich die Kaisermedaillons angeordnet und als Vorlage dazu Münzen aus seiner Sammlung benützt habe, ist schon von *R. Salzer* (a. a. O. S. 81) angenommen worden. Der Nachweis aber, daß dem Büchlein des *Huttichius*, das sich im persönlichen Besitz Ottheinrichs befand, Kaisermedaillons entnommen worden sind, ist das Verdienst *Haupts*. Es steht nun ferner fest, daß Ottheinrich in den zehn Jahren seines Aufenthalts zu Heidelberg vor seiner Thronbesteigung (1546—1556) das Studium der Astronomie eifrig betrieben hat (vergl. *Salzer* a. a. O.). Und da von Friedrich II. kein ähnliches Interesse berichtet wird, so haben wir damit einen Beweis für Ottheinrichs Urheberschaft an der durch die Statuen ausgedrückten Allegorie. Denn diese Allegorie wird wesentlich getragen von einer Darstellung des mächtigen Waltens der Gestirne; sie würde ohne diesen durch die oberste Statuenreihe ausgedrückten Gedanken den Sinn und Zusammenhang ihres Ganzen verlieren; er ist die Bedingung ihrer Existenz. Die Allegorie ist zum erstenmal ge-

schildert worden von *Karl Bernhard Stark* (im VI. Band von *Sybels* historischer Zeitschrift, 1861) und zwar folgendermaßen:

„Die plastischen Darstellungen der Fassade des Palastes bilden zusammen einen schönen Spiegel fürstlicher Regierung. Auf der Kraft der Persönlichkeit, auf dem Heldentum des Volkes, baut sich sicher die fürstliche Gewalt auf; sie hat ihr Zentrum in der Übung der christlichen Tugenden, vereint mit Stärke und Gerechtigkeit, steht endlich unter dem Einflusse höherer Potenzen, einer himmlischen Leitung, die sich im Lauf der Gestirne kund gibt.“ *v. Oechelhaeuser* setzt mit Recht hinzu: „Diese Auffassung wird nicht beeinträchtigt, auch wenn wir annehmen, daß die oberste Reihe ursprünglich nur die fünf Planeten des Altertums dargestellt habe und erst später durch die zwei Giebelfiguren zu der Reihe der sieben Wochentagsgötter erweitert worden sei“. Die Statuen an der Fassade stellen nämlich vor: zu unterst vier altberühmte Helden der Antike und der Bibel, Herkules, Josua, Samson, David; die mittlere Reihe bilden fünf von den üblichen sieben Tugenden: zwei Kardinaltugenden, Stärke und Gerechtigkeit, flankieren die drei christlichen, Glaube, Liebe und Hoffnung. Zwei der sogenannten Kardinaltugenden fehlen. Die Liebe ist die höchste von allen; sie steht in der Mitte über dem Portal. In der obersten Reihe aber erblicken wir Saturn, Mars, Venus mit dem Amor, Merkur und Diana, zu welchen über der Fassade der Sonnengott und Jupiter hinzukommen. Ursprünglich, als noch 14 Statuen projektiert waren, dürfte man sich mit den fünf damals bekannten Planeten begnügt und Sonne und Mond, d. h. Diana, weggelassen haben. Die in gewissem Sinne bestehende Nichtzugehörigkeit von Sonne und Mond zu den Planeten bestätigt andererseits die Erklärung, daß zwei Statuen erst später hinzugetreten sind. Hierauf mußte natürlich Jupiter zu oberst neben den Sonnengott treten und Diana sich mit der bescheideneren Stellung in der Reihe der vier weniger bedeutenden Planeten begnügen. Das ist die örtliche Vertauschung, welche vorgenommen worden ist; eine andere, etwa aus der mittleren Reihe, kann nach dem die Anordnung beherrschenden Inhalt der Allegorie nicht vorgekommen sein. — Für die Einschätzung dessen, was die bildenden Künste am Ottheinrichsbau geleistet

haben, bleibt der Inhalt der Allegorie ganz außer Betracht. An und für sich aber ist sie die genialste, welche für einen monumentalen Zweck jemals ersonnen wurde, einfach und tiefsinnig zugleich.

Darüber, ob Ottheinrich selbst oder eine Person seiner Umgebung die Allegorie als Gegenstand der Darstellung durch die geplanten 14 Statuen ersonnen habe, wissen wir nichts. Der Umstand jedoch steht außer Frage, daß sie an höchst persönliche Interessen Ottheinrichs anknüpft und daher seine Bauherrneigenschaft ganz ebenso zur natürlichen Voraussetzung hat, wie die Wahl der Kaisermedaillons. (Tiefere Zusammenhänge der Allegorie mit alchymistischen und ähnlichen zeitgeschichtlichen Vorstellungen hat *Carl Christ* behandelt in der Schrift: „Kurpfälzische Streifzüge“, Mannheim 1904 bei J. Bensheimer.) *Colin* hatte nach aller Wahrscheinlichkeit nichts mit ihr zu tun; denn sie war ja schon projektiert: „vermög Visirung“ waren die vierzehn Statuen „zu hauen“. Das steht fest, ob wir einen oder zwei Verträge mit *Colin* annehmen. Wir dürfen ferner nach dem später am Grabmal des Kaisers Maximilian zu Innsbruck von *Colin* beobachteten Verfahren und nach dem Auftreten des Hofmalers *Hans Besser* im Vertrage vermuten, daß dieser die Entwürfe zu den Statuen gefertigt hat. Wer sie projektiert (und das heißt nun: in das Schema des Palazzo Roverella eingefügt) hat, wissen wir nicht. Allein alle Anzeichen sprechen dafür, daß ihre Einfügung auf Ottheinrich selbst zurückzuführen ist.

Die Hypothese, daß beim Entwurf der Fassade des Ottheinrichsbaues der Palazzo Roverella als Vorbild benützt worden sei, hat deshalb so große Wahrscheinlichkeit, weil dieser ältere Palast nicht nur der einzige ist, dessen System übereinstimmt mit demjenigen des Ottheinrichsbaues, sondern auch weil volle Gleichheit dieses so ungewöhnlichen Schemas bei beiden Palästen besteht. Die Hypothese könnte aber leicht trotzdem der Tatsache nicht entsprechen; die Übereinstimmung kann eine zufällige sein. Auch bemerke man wohl, daß jene Gleichheit sich nur erstreckt auf das System, und keineswegs auf das Ganze der beiden Fassaden und ihre Einzel-

heiten. Schon daß der Roverella nur zwei Geschosse hat, macht, daß wer nicht gewöhnt ist, Architekturen vor allem auf ihren Organismus hin anzuschauen, vielleicht keine Ähnlichkeit zwischen beiden Palästen finden, jedenfalls einen verschiedenen Gesamteindruck von beiden haben wird. Und schwerer wiegt vielleicht die Verkröpfung der Gebälke beim Roverella, als wir oben eingeräumt haben. Denn so bescheiden sie in die Erscheinung tritt, so bedeutet sie eben doch einen prinzipiellen Unterschied, da sie beim Ottheinrichsbau zugunsten des konsequentesten Horizontalismus beseitigt worden ist: dessen Gebälke und Friese laufen als ununterbrochene Bänder über die ganze Breite der Fassade. Auch hierin darf ein ästhetischer Vorzug des Ottheinrichsbaues von hoher Bedeutung erblickt werden, wenn unsere Ansicht zutrifft, daß seine ursprüngliche Gestalt mit der heutigen Ruine übereinstimmte.

Trotz all dieser Bedenken hat nun jedoch *Haupt* mit seiner ersten noch eine zweite Hypothese in Verbindung gebracht und mit erstaunlichem Wagemut aufgebaut, welche den Schöpfer des Entwurfs zum Ottheinrichsbau betrifft und als solchen keinen Geringeren in Anspruch nimmt, als den großen deutschen Meister *Peter Flötner.*

Auf *Peter Flötner* und den Umstand, daß seiner Empfindungsweise der Ottheinrichsbau nicht ferne liege, hatte ich schon im Jahre 1896 (S. 183), auf die „beinahe bis ins Detail gehende Ähnlichkeit der Architektur" des Hirschvogelsaales in Nürnberg im Jahre 1884 aufmerksam gemacht, als es sich darum handelte, darzutun, daß keineswegs ein Niederländer, sondern wahrscheinlich ein Deutscher als der eigentliche Schöpfer der Heidelberger Fassade zu betrachten sei. (Vergl. *Alt*, Beibl. 1884 S. 458.) Daß aber *Flötner* der Schöpfer des Hirschvogelsaales sei, war noch 1896 nicht angenommen. Merkwürdigerweise hat erst *K. Lange* 1896 (S. 64), fußend auf der von *Neudörfer* beglaubigten und ganz unzweifelhaften Tatsache, daß *Flötner* den Kamin im Hirschvogelsaale geschaffen hat, das ganze Gebäude, das diesen Kamin beherbergt, für *Flötner* in Anspruch genommen. Da *Neudörfer* (a. a. O.) nur den Kamin im oberen Saale als ein Werk *Flötners* bezeichnet, so könnte daraus ge-

schlossen werden, daß *Flötner* sonst nichts an dieser Stelle geschaffen hätte. Allein den Nachweis, daß die gesamte Saaldekoration (ohne die Aufsätze über der Wandarchitektur) ein Werk aus einem Gusse und demnach ganz und gar eine Schöpfung *Flötners* sei, hat *Lange* überzeugend geführt. Der gesamte Dekor des Gebäudes, eines Gartenkasinos, muß ihm dann gleichfalls zugeschrieben werden. „Die Verzierung des Äußern ist sehr einfach; glatte Wände, ein unteres Gurtgesims mit Festonfries und ein wundervolles Konsolenkranzgesims mit einem Friese, der etwa dem Stil der venezianischen Frührenaissance entspricht" (*Lange* S. 69 u.) — das ist die treffende Charakteristik des Bauwerks. Sie entspricht dem durch *Neudörfer* bestätigten Charakter *Flötners*: „In Perspektiv und Maßwerk war er also erfahren, daß ich achte, so Veit Stoß" (gest. 1533) „gelebt hätte, er würde ihm den Preis zugelassen haben, und wo er einen Verleger gehabt hätte, würde er in großen Werken nicht weniger dann in kleinen Dingen gewaltig gewest sein, wie dann das steinerne Kamin in des Hirschvogels Haus Zeugnis gibt. Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißen Stein zu schneiden" (d. h. wohl in Solnhofener Lithographenstein), „das waren aber nichts anders dann Historien, den Goldschmieden zum Treiben und Gießen." — „Was für klein Ding dieser *Flötner* gemacht hat, das zeigt noch heutigen Tags seine Arbeit an." So *Johann Neudörfer* von Nürnberg, der seinen Bericht 1546, im Todesjahr *Flötners*, verfaßt hat, nachdem dieser seit 1532 ununterbrochen, und vorher vielleicht mit Unterbrechungen seit 1522, in Nürnberg gelebt hatte. Der Bericht muß demnach als wahrheitsgetreu und als maßgebend betrachtet werden. Aus ihm ergibt sich, daß des Meisters Schöpfung im Garten der alten Patrizierfamilie Hirschvogel ein Gelegenheitswerk war und in seinem Lebenswerke eine Ausnahme bildet. Damit stimmt die Bescheidenheit der äußeren Architektur ebenso überein, wie ihre unbefangene Ursprünglichkeit und köstliche Anmut. Ursprünglichkeit — der Komposition nämlich; denn die Details des Hirschvogelsaalbaues haben ein genaues Studium der italienischen Renaissance zur Voraussetzung; ein so genaues, daß es, trotz einiger Mißverständnisse der architektonischen

Regel, wohl nur in Italien selbst stattgefunden haben kann, und zwar seitens eines Mannes, der mit wunderbar offenen Augen zu schauen verstand, ohne doch eine eigentliche Lehre in der Architektur durchzumachen. Wenn man also nicht annehmen will, daß gleichzeitig ein italienischer Architekt das Kasino gebaut und *Flötner* nur den Saal dekoriert habe — was widersinnig und daher ganz unwahrscheinlich ist —, dann kann das ganze Werk nur von *Flötner* herrühren. Daß ein solches im Jahre 1534 sonst von keinem deutschen Künstler geschaffen worden sein kann, steht fest, und in diesem Jahre ist es laut Inschrift errichtet worden. Man darf demnach wohl mit *Lange* gegen *Reimers* (a. a. O. S. 100) annehmen, daß *Flötner* in Italien gewesen ist. Verlegt man diese Reise (mit *Haupt*) in die Jahre 1528—1530, dann war der Saalbau, den *Peter Flötner* nach seiner Heimkehr für den damals 30 Jahre alten Lienhard Hirschvogel als Hochzeitslaube geschaffen hat, die unmittelbarste Frucht seiner in Italien gewonnenen Eindrücke; die fröhliche erste Probe einer Schaffenskraft, die sich dann leider nicht mehr anders betätigen durfte, als mit dem Griffel. *Flötners* Griffel soll aber nach *Haupt* nicht nur den Kamin im Ruprechtsbau zu Heidelberg, sondern auch den Ottheinrichsbau geschaffen haben.

Die Komposition des Kamins als Ganzes glaubten wir für *Flötner* ablehnen zu sollen, weil sie uns nicht rein antikisch genug ist für den Meister, der den Hirschvogelsaal geschaffen hat und dem die Schöpfung der Ottheinrichsfassade wohl zugetraut werden könnte. Dagegen kann nicht in Abrede gestellt werden, daß der Kamin im Detail seiner Dekoration eine Reihe von ausgesprochen flötnerischen Motiven zeigt. Dasjenige der Seitenwange des Kämpfers über dem Frauenmedaillon im Ruprechtsbau ist dem Detail der Kämpfer am Kamin im Hirschvogelsaale ersichtlich nachgeahmt, und der in den Raum komponierte Kopf ist dort sogar bereichert durch das echt flötnersche („flättnersche“) Motiv des flatternden Haares. Die gefiederte Palmette kommt vor, und manch anderes Motiv, das als flötnerisch gelten darf. Allein man beachte, daß einem sowohl in *Neudörfers* Bericht als in bekannten Tatsachen begründeten

Urteils *K. Langes* zufolge die Erzeugnisse von *Peter Flötners* Schöpferkraft vielfach seitens anderer Künstler benützt wurden, ja damals vielleicht schon Gemeingut geworden waren, und ferner, daß *Conrad Forster* vermutlich in Nürnberg Gelegenheit hatte, dieselben kennen zu lernen und sich anzueignen. Was den Hirschvogelsaal betrifft, so urteilte schon *Lübkes* reiche Erfahrung, „daß hier die ausführende Hand italienischer Künstler zu vermuten sei, wenn nicht ausnahmsweise ein hochbegabter deutscher Meister in dieser frühen Zeit seine Studien in Italien gemacht habe". Und das Selbe trifft zu auf die Architektur des Ottheinrichsbaues; auf die des Kamins und der Loggia Friedrichs II. aber nicht.

Die Urheberschaft *Flötners* am ersten Entwurf des Ottheinrichsbaues glaubt *Haupt* nun folgendermaßen beweisen zu können.

Zunächst nimmt er an, *Flötner* sei nicht nur der ständige Medailleur, sondern auch eine Art künstlerischer Vertrauensmann Friedrichs II. gewesen. Wir haben diese Annahme bereits widerlegt. Für *Haupt* entscheidend war dabei jedenfalls der Umstand, daß auf diese Weise *Flötners* italienische Reise 1528—1530 mit dem Aufenthalt Friedrichs II. in Ferrara (1530) in Beziehung gesetzt werden konnte. Die Reise ist hypothetisch, wenn auch von uns angenommen wurde, daß *Flötner* einmal in Italien war; hypothetisch ist der Zeitpunkt, in welchem sie stattgefunden haben soll, und hypothetisch ihre Verbindung mit dem Aufenthalt Friedrichs II.; unzutreffend ist die Behauptung einer vertrauten Beziehung des Künstlers zu Friedrich II. Man darf jedoch von diesem schwankenden Gebäude trennen die hypothetische Reisebeschreibung, welche *Haupt* (1904 S. 57 bis 67) für *Flötners* Aufenthalt in Italien gibt: diese ist stilkritisch wohl begründet, und es darf wenigstens als glaubhaft angenommen werden, daß *Flötner* Ferrara gekannt und Motive der Paläste Schifanoia und Roverella daselbst sich angeeignet und später benützt habe. Ob er nun tatsächlich Ferrara, Lugano, Como, Bergamo, Brescia und Bologna bereist und studiert hat (*Haupt* 1904 S. 56ff.), wie durchaus wahrscheinlich ist, darauf kommt es ja garnicht an:

wenn nur feststeht, und dieser Nachweis ist von *Haupt* geliefert worden, daß er die bestimmten, aus diesen Orten Oberitaliens stammenden Motive benützt hat, sei es auch nur nach Abbildungen anderer und garnicht nach eigener Anschauung. Wenn jedoch solche Motive auch am Ottheinrichsbau vorkommen, so ist dies noch lange kein Beweis für die Urheberschaft *Flötners*. Denn wennselbst bei diesem der Roverella als Vorbild benützt worden ist, so würde daraus noch nicht folgen, daß *Flötner* der Übermittler dieses Vorbildes war, lediglich weil auch er den Roverella gekannt und Motive von ihm gelegentlich benützt hat. Wenn sich im Ottheinrichsbau eine Konsole findet, deren Urbild ganz unzweifelhaft am Dom zu Como zu suchen ist (*Haupt* 1904 S. 31) oder Fischmenschen, deren Herkunft aus Bologna schon mit viel geringerer Sicherheit behauptet werden kann, so wissen wir doch nicht mit Bestimmtheit, ob *Flötner* sie dorthin verbracht hat. Wenn endlich ganz sicher an den Fensterfriesen des Ottheinrichsbaues Verzierungen vom Palaste Schifanoia in Ferrara Verwendung gefunden haben, so könnten dieselben auch aus irgendwelchen Schriftwerken mit Abbildungen entnommen sein. Damit kommen wir aber auf die hochwichtigste der gesamten Entdeckungen *Haupts*, nämlich auf den gelieferten Nachweis des Zusammenhangs des Ottheinrichsbaues mit den von *Peter Flötner* gezeichneten Illustrationen zu *Rivius* deutscher Ausgabe des *Vitruv*. Daß diese Entdeckung, die doch fast auf dem Präsentierteller lag, erst von *Haupt*, und selbst von diesem erst nach 1902 gemacht wurde, ist ein merkwürdiges Zeugnis für den lückenhaften Bestand unseres Wissens. Nicht nur der Triglyphenfries und kleinere Details, sondern vor allem die Karyatiden des Portales sind *Rivius*' Vitruv entnommen (vergl. die Abbildungen bei *Haupt* S. 80, 83 und 84). Und daß dessen Illustration das letzte große Werk *Peter Flötners* vor seinem Tode war, ist von *Reimers* (S. 38—44) entdeckt und bewiesen, von *Lange* bestätigt und (S. 36ff.) näher ausgeführt worden; ein Zweifel hieran kann nicht bestehen. *Flötner* hat dabei Illustrationen des sog. „Comasker Vitruv“ von *Cäsariani* (Como 1521), der „Hynerotomachia“ des *Polifilo* (Venedig 1499), der „Architectura“ des

Serlio (Venedig 1544) und anderer italienischer Werke benützt. Er hatte sich, wie auch aus seinen sonstigen Schöpfungen hervorgeht, eine so genaue Kenntnis dieser Werke angeeignet, daß *Reimers* (S. 100) deshalb mit Grund jeden persönlichen Aufenthalt *Flötners* in Italien in Abrede ziehen konnte. Die Karyatiden aber sind eigenste Schöpfungen *Peter Flötners* (*Haupt* 1904 S. 79). Und nicht ohne einige mit Humor gemischte Rührung sehen wir, daß die über dem Knöchel gebundenen Hosen der männlichen Karyatiden sich zuerst auf *Flötners* Bild von „Tuiskon aller Deutschen Vatter“ (Abb. Fig. 31 bei *Reimers*) finden, und nirgends an einem welschen Werke. Der Deutsche, der wie kein anderer außer *Hans Holbein* die italienische Renaissance in sich aufgenommen hatte, zeigte hier wie in vielen seiner Schöpfungen, daß er keineswegs gesonnen war, sie geistlos nachzuahmen, sondern daß er sie völlig naiv einer Anpassung an die nördlichere Eigenart seines Volkes für fähig hielt und sie dessen Gefühlsweise anzupassen verstanden hat. Das jonische Kapitell am ersten Stock des Ottheinrichsbaues stammt aus *Rivius*' Vitruv Bl. 126, die radförmige Verzierung der Metopen des Triglyphenfrieses ebendaher Bl. 146 und ebenso die Stierschädelverzierung. Diese eigentümliche radförmige Zier aber hat *Flötner* auch an einem Portalentwurf, der sich in Erlangen befindet (*Haupt* 1904 Abb. 42), an den unteren Gebälkverkröpfungen in Anwendung gebracht. Im übrigen ist der Triglyphenfries demjenigen in *Rivius*' Vitruv genau nachgebildet: in den Metopen alternieren Stierschädel mit der radförmigen Raumverzierung, die Triglyphen zeigen nur zwei Schlitze.

Nach alledem steht mit unzweifelhafter Sicherheit fest, daß beim Entwurf des Ottheinrichsbaues an hervorragenden Stellen Zeichnungen *Peter Flötners* zu *Rivius*' Vitruv Verwendung gefunden haben.

Folgt nun daraus, daß *Flötner* diesen ganzen Entwurf geschaffen habe? Keineswegs. Der *Rivius*'sche Vitruv und die Schöpfungen *Flötners* waren 1556 ja längst in aller Händen! Und wenn *Haupt* diesen Einwand dadurch für widerlegt und die direkte Urheberschaft *Flötners* dadurch für bewiesen erachtet, daß „mit Ausnahme der italienisch-flettnerisch gekenn-

zeichneten Teile alle übrigen den in *Flettners* Vitruv gegebenen Zeichnungen und Anweisungen völlig ins Gesicht schlagen", so ist diese Schlußfolgerung ganz unstichhaltig. Denn gerade wenn der bauleitende Architekt (*Caspar Fischer?*) für die antikische Weise keine weiteren Dokumente besaß und keine weitere Anleitung hatte, als das Buch des *Rivius*, dann ist völlig verständlich, wie alles, was dort nicht abgebildet ist, so schlecht ausgeführt, und wie das Abgebildete so dilettantisch zusammengestellt werden konnte; daß die Ausführung auch nur so lange besser gelang, als noch ein Mann von einiger praktischer Kenntnis der italienischen Renaissance mitwirkte und Rat gab (*Anthonj*). Denn gelesen werden Bücher mit Illustrationen bekanntlich selten oder garnicht, am wenigsten von ausübenden Künstlern. Zudem ist das Urteil, auf welches *Haupt* seine Meinung gründet, daß nämlich alles nicht italienisch-flötnerische den Regeln des Vitruv ins Gesicht schlage, entweder nicht richtig oder von einer irreführenden Unbestimmtheit, indem es „italienisch" und „flötnerisch" zusammenwirft. Denn italienisch sind eine Reihe von Bestandteilen des Ottheinrichsbaues, die nicht dem Vitruv des *Rivius* entnommen sind und deren Beziehung auf *Peter Flötner* also rein hypothetisch oder ganz unbegründet ist. Dies gilt besonders von der Behandlung der Fensterumrahmungen als gerade geschlossene, selbständige Architekturen mit Gebälk und zwei Pilastern bezw. Säulen („Aedicula"). Dieses Schema erscheint z. B. am Palazzo Communale zu Brescia. *Flötner* dagegen hat am Hirschvogelschen Saalbau die an gotisches Maßwerk erinnernde Behandlung der Fenster im Rundbogen mit zwei auf einer mittleren Säule eingestellten kleineren Bögen vorgezogen. Jenes ist also italienisch, aber nicht „flötnerisch".

Es scheint mir ein Hauptfehler der Beweisführung *Haupts* zu sein, daß er solche Ursprungsbezeichnungen mit einer Bestimmtheit anwendet, die ihnen nicht innewohnt; nicht innewohnen kann, weil verschiedene Künstler an verschiedenen Orten das selbe Motiv in Anwendung gebracht, ja erfunden haben können, und tatsächlich in vielen Fällen in Anwendung gebracht haben. So nennt *Haupt* das von *Flötner* am Hirschvogelsaal benützte Fensterschema bolognesisch, obwohl es am Palazzo

Vendramin Calergi zu Venedig (1481) ebenso erscheint und energischer betont ist, als irgendwo in Bologna, und in Florenz am Palazzo Strozzi (1489) wie am Palazzo Riccardi und Rucellai Verwendung gefunden hat. *Haupt* müßte demnach das Fensterschema am Ottheinrichsbau brescianisch und die Fenstergiebel im ersten Stock daselbst eher sienesisch als ferraresisch nennen (vergl. *Haupt* 1902 S. 51 Abb. 16). *Haupt* erklärt ferner (1904 S. 32 und Abb. 15) die am Ottheinrichsbau vorkommenden Fischmenschen für bolognesisch und führt diese sowie die Fischweibchen an dem kleinen Giebel des turmartigen Vorbaues neben der Loggia Friedrichs II. auch auf *Peter Flötner* zurück, indem er dabei Bezug nimmt einerseits auf den hypothetischen Aufenthalt des Meisters in Bologna (a. a. O. S. 60), andererseits auf dessen hypothetische Urheberschaft an den Umrahmungen der Planetenbilder *H. S. Behams*. Allein solche Fischweibchen findet man auch anderwärts; sie sind z. B. als wertvolles Motiv abgebildet in der damaligen Ausgabe von *Leo Battista Albertis* „De re aedificatoria“ (S. 177 der Ausgabe von 1550), und schon 1519 sind aus der Werkstatt *Peter Vischers* jene entzückenden, gleich klassischen wie deutsch empfundenen Fischweibchen hervorgegangen, welche als Lichthalter das Sebaldusgrab zieren. Ähnliche Sirenen befanden sich am Fuggergitter (abgeb. bei *Lübke* 1882 S. 81). Schwerfällig deutsches Wesen aber zeigen die Fischweibchen an dem zu drei Vierteln gotischen Vorbau neben der Loggia. Sie sind total anders empfunden als irgend eine dieser Bildungen am Ottheinrichsbau.

Peter Flötner hat sich nachgewiesenermaßen von *Albrecht Dürer* völlig unabhängig und von der Befangenheit dieses Meisters in der älteren deutschen Form frei gehalten. *Flötner* hatte alles Gotische bald und jedenfalls schon 1534 zur Zeit des Hirschvogelsaalbaues abgestreift. (Vergl. *K. Lange* S. 36—38.) Auch aus diesem Grund kann ich an eine Beteiligung *Flötners* an der Loggia Friedrichs II. nicht glauben und halte diese Meinung *Haupts* für eine der größten Unbegreiflichkeiten seiner Arbeit, weil sie die Urheberschaft *Flötners* am Ottheinrichsbau durchaus in Frage stellt.

Die eigentümliche Behandlung der Fensterumrah-

mungen am Ottheinrichsbau, im gleichen Verhältnis zu einem gleichartigen Pilastersystem der Fassade, zeigt der Palazzo Communale in Brescia, aber sie findet sich nicht am Roverella, dagegen merkwürdigerweise an einem Bauwerk im äußersten Osten Deutschlands, das wir noch zu besprechen haben werden, nämlich am Piastenschlosse in Brieg. Und vielleicht steht das im Palazzo Communale zu Brescia betätigte allgemeine Formgefühl demjenigen des Ottheinrichsbaues näher, als dasjenige des Roverella. Das Zusammentreffen des Hauptsystems der Architektur des Ottheinrichsbaues mit demjenigen des Palazzo Roverella scheint indessen kein zufälliges mehr zu sein, wenn wir mit der Tatsache, daß *Flötner* Motive des Roverella gekannt und mehrfach verwertet hat, die weitere Tatsache in Verbindung bringen, daß Ottheinrich den *Peter Flötner* ohne Zweifel persönlich gut kannte. Denn diesem Fürsten hat er eine ganze Reihe von Medaillen geschnitten; der Pfalzgraf und seine Gemahlin Susanna haben ihm sicher mehrmals zum Porträtieren gesessen. Dabei pflegt sich bekanntermaßen ein näheres Verhältnis zwischen dem Künstler und den porträtierten Persönlichkeiten herauszubilden, auch wenn es sich um fürstliche handelt. Wird dazu noch die Vermutung gefügt, daß Ottheinrich wohl gelegentlich ein besonderes Interesse für Ferrara bekundet haben mag, dann scheinen wir des *Rivius*'schen Vitruv kaum mehr zu bedürfen, um *Flötner* als den Verfertiger des ersten Entwurfes zum Ottheinrichsbau bezeichnen zu können. Unter den „etlichen Bäu und Gaden auf Papier abgerissen“, die Ottheinrich laut Verzeichnis von Neuburg a. D. nach Heidelberg brachte, hätte der erste Entwurf des Ottheinrichsbaues sich befunden, und tatsächlich wären die Zeichnungen *Flötners* im Vitruv nur spätere Wiederholungen seiner zuerst hier verwendeten älteren architektonischen Studien und Entwürfe. Einzelne Mängel der Architektur des Ottheinrichsbaues würden *Flötners* Urheberschaft eher bestätigen, als widerlegen. Endigt doch auch der Triglyphenfries über dem Hirschvogelkamin auf der einen Seite mit einer Metope, auf der andern mit einer Triglyphe, und sind die Fenstergiebel über dem Gebälk am Roverella ebenso unrichtig ver-

schnitten, wie an dem erwähnten Portalentwurf *Flötners* in Erlangen und wie am Ottheinrichsbau (vergl. *Haupt* 1902 Abb. 16, 1904 Abb. 30 und 42). Warum sollte nicht schon *Flötner* es gewesen sein, der sich erkühnte, jonische Kapitelle unter einen Triglyphenfries zu setzen? Allein dieser ganze Zusammenhang ist und bleibt ein hypothetischer. Es fehlt jeder greifbare Beweis für ihn, und namentlich fehlt es an einem Beweis dafür, daß *Flötner* einen Entwurf für das organische Ganze des Ottheinrichsbaues jemals angefertigt hat. Erwägen wir, daß *Flötner* schon 1546 starb, so erscheint dies als geradezu unmöglich. Möglich wäre nur, daß ein von *Flötner* herrührender, unter Benützung des Roverella geschaffener Entwurf eines Idealpalastes in den Besitz Ottheinrichs gelangt wäre, den dieser dann seinem Heidelberger Palaste zugrunde gelegt hätte; möglich auch, vielleicht wahrscheinlich, daß Ottheinrich bei Lebzeiten *Flötners* nur eben eine Abbildung des Roverella von diesem erworben hätte, und daß, als nach dem Tode des von ihm hochgeschätzten Meisters der *Vitruv* mit *Flötners* Zeichnungen erschien, Ottheinrich die Herstellung des Entwurfes zu seinem Palaste nach dem Schema des Palazzo Roverella und unter Benützung jener Zeichnungen veranlaßt hätte.

Wenn *Haupt* aufgrund seiner an sich so wertvollen Entdeckungen nun so weit ging, daß er die Rekonstruktion jenes hypothetischen *Flötner*'schen Entwurfes für das Ganze des Ottheinrichsbaues unternahm, wenn er dabei seinen ersten Versuch vom Jahre 1902 (Abb. 12) im Jahre 1904 (Abb. 43) gründlich korrigierte und dennoch diese an sich interessanten Versuche wie feststehende Ergebnisse vortrug, so hat er durch ein solches das Maß des wissenschaftlich Zulässigen weit überschreitendes Verfahren den Wert seiner ganzen Arbeit ernstlich in Frage gestellt. Dies ist bedauerlich, weil manche sich deshalb für berechtigt halten werden, die *Haupt*'schen Ergebnisse als wertlose Hypothesen ganz beiseite zu legen. Allein die von *Haupt* wirklich geführten Beweise dürfen in ihrem Werte deshalb nicht unterschätzt werden. Deren sind mehrere von

größter Bedeutung für den Fortschritt unserer Erkenntnis der Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues, und namentlich hat *Haupt* durch den Nachweis seines geschichtlichen Zusammenhangs mit *Rivius'* Vitruv und mit einer Reihe von bestimmten oberitalienischen Architekturbestandteilen die Behauptung, daß ein Niederländer den Ottheinrichsbau geschaffen habe, endgültig widerlegt.

Wir kommen hier passend zu der wichtigen Frage, ob, wie *Durm* und ich selbst früher angenommen haben, das Rollwerk an der Fassade niederländischen Ursprungs und seine Einfügung in das erste Projekt auf *Colin* zurückzuführen sei oder nicht.

Ich muß *Alfred Lichtwark* (gegen *J. Reimers*) darin beipflichten, daß die Verzierungsart des „Rollwerkes" eine eigene Schöpfung der Renaissance sei. (Vergl. *A. Lichtwark*, „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance", Berlin 1888.) Es versteht sich, daß das Motiv der gerollten Linie uralt ist. (Vergl. *J. Reimers*, „Peter Flötner" S. 65ff.) Hier handelt es sich aber um eine besondere Anwendung desselben als Rahmenverzierung, zunächst eines Schildes, dann beliebiger Flächen. Diese Verzierung mit ein- und auswärts gebogenen und gerollten Randausschnitten spielt eine zunehmend wichtige Rolle. Sie wird in der späteren deutschen Renaissance zum Gestaltungsprinzip des Giebelumrisses. Schließlich zwingt sie, wie z. B. am Friedrichsbau, die gesamte Ornamentik unter ihre Herrschaft, auf Flächen unter Mitwirkung der Maureske. Das Verdienst der Einführung und Ausbildung beider Bestandteile der Verzierung gebührt den Süddeutschen; *Hans Holbein* und *Peter Flötner* waren die Führer. Zunächst bestimmt für die Zwecke des Kunstgewerbes, insbesondere der Goldschmiedekunst, gelangten solche Verzierungselemente von da zu den Erzeugnissen der Schreinerei. An Trinkgefäßen und Waffen, dann an den Intarsien und dem Rahmenwerk der Wandvertäfelungen standen sie bald vor jedermanns Augen. So entwickelte sich naturgemäß ein entsprechendes Formgefühl bei den in dieser Umgebung Lebenden. Die Reminiszenz des gotischen Maßwerks wirkte mit. Erwägt man nun die Tatsache, daß auch das Rollwerk zuerst in Italien aus-

gebildet worden ist (Bonasone, Battisti usw.), daß es um 1550 „in Nürnberg, Paris und Venedig mit gleicher Sicherheit gehandhabt wurde“ (*Lichtwark*, S. 16), und bringt sie in Verbindung mit der weiteren, daß „mit dem Reichtum an Formen und Individualitäten, der uns im deutschen Ornamentstich am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entgegentritt, sich nicht entfernt vergleichen läßt, was wir bei den Niederländern finden“ (*Lichtwark* S. 158), so wird dadurch die Stellung der Niederländer zur Entwicklung der deutschen Renaissance tagehell beleuchtet: wir erkennen, daß ihre Eigenart, und mithin vermutlich auch ihr Einfluß in unserm Falle, weit überschätzt worden ist. „Deutschland und die Niederlande sind in dieser Periode noch so innig verbunden, daß es bei einigen Meistern sogar fraglich ist, ob sie dem einen oder dem andern Lande angehören“ (*Lichtwark* S. 14). Wenn nicht *Cornelius Floris* gerade damals in den Niederlanden eine Führerrolle in der Kartuschenornamentik übernommen hätte und *Colin* aus seiner Umgebung gekommen wäre, so wäre die Behauptung seiner Urheberschaft auch in diesem Punkte vollkommen haltlos, und keinesfalls ist sicher, daß alles Rollwerk am Ottheinrichsbau auf *Colin* zurückzuführen und nicht schon vor seinem Eintritt projektiert gewesen sei. Bezüglich einzelner Türkrönungen im Innern besteht kein Zweifel über *Colins* Urheberschaft, weil der Beweis ihrer Provenienz aus *Cornelius Floris'* Werkstatt durch *Haupt* geliefert worden ist. Nicht ebenso erweislich aber ist dies bei dem Rollwerk an der Fassade und insbesondere am Portal; das dort befindliche könnte möglicherweise aus Italien stammen. Denn es ähnelt weit mehr dem von *Haupt* als italienisch bezeichneten an den Türkrönungen, als dem zweifellos niederländischen. (Vergl. *Haupt* 1902 Abb. 2, 3 und 5, 1904 Abb. 2, 3, 4, 5 und 16.) Von welcher Tragweite diese Tatsache wäre, bedarf keiner Ausführung.

Es ist der Versuch gemacht worden, den Ottheinrichsbau wenn nicht mit den Niederlanden, so doch wenigstens mit dem Niederrhein in Verbindung zu bringen, durch Dr. *F. H. Hofmann* in der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung“ von 1903 (No. 16 S. 125), und zwar mit dem Schloß zu Jülich, welches

dort in den Jahren 1549—1561 von *Alessandro Pasqualini* aus Bologna im Auftrage Herzog Wilhelms V. erbaut wurde. Das ebenfalls von *Pasqualini* erbaute Archivgebäude am Rathaus daselbst (Abb. bei *Lübke* a. a. O. S. 449) würde meines Erachtens mehr Anklänge geboten haben, als die vom Schlosse heute noch vorhandenen Reste. Denn hier beschränkt sich die Ähnlichkeit auf das Vorhandensein eines Triglyphenfrieses, dessen Stützensystem jedoch die ordnungsmäßigen dorischen Formen zeigt. In Heidelberg hat man sich hieran nicht für gebunden erachtet. Am Jülicher Archiv dagegen erscheinen Medaillons, und zwar auf den Gebälkkröpfen nach Art des Palazzo Roverella, ferner Statuen in Nischen und darüber jene hochgelegten quadratischen Fenster, in welchen *Koßmann* die Urform der Fenster des ersten Stocks am Ottheinrichsbau erblickt hat. Allein dieses Gebäude ist erst 1567 fertig geworden, neun Jahre nachdem *Colin* in die Gestalt des Ottheinrichsbaues eingegriffen hatte. Dr. *Hofmann* hat ferner zwar tatsächlich festgestellt, daß, als „*Kaspar Vischer*“ an der Plassenburg beschäftigt war, man einmal den Rat des in Jülich tätig gewesenen Sohnes von *Alessandro Pasqualini*, Johann, von dort aus eingeholt habe (vergl. *Hofmann*, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Straßburg 1901 S. 27). Allein auch diese Brücke ist sehr schwach, zumal Beziehungen Ottheinrichs zu Jülich nicht bestanden haben. (Bestimmte Auskunft des Archivforschers Dr. *Hans Rott* an mich auf Anfrage.) Gegen die *Haupt*'schen Nachweise der italienischen Provenienz von wichtigsten Bestandteilen des Ottheinrichsbaues kann diese Vermutung also wohl nicht ausgespielt werden; um so weniger, als die Jülicher Bauten ja selbst von italienischer Provenienz sind. Indessen ist die Anregung dankenswert, und erfreulich die Tatsache, daß *Hofmann* bei dieser Gelegenheit bekannt hat, daß auch er jetzt mehr der Ansicht zuneige, daß nicht ein Niederländer, sondern ein deutscher Meister den „im Kern doch so echt deutschen“ Ottheinrichsbau geschaffen habe.

Die Anregung *Hofmanns* ist dankenswert weniger wegen der spärlichen Ähnlichkeitsmomente zwischen den Jülicher Bauten und unserer Fassade, als weil sie beiträgt zur Aufhellung eines,

wie mir scheint, noch viel zu wenig beachteten und untersuchten Gebietes der Forschung, nämlich des Zusammenhangs der bei der Einführung der Renaissance in Deutschland tätig gewesenen künstlerischen Kräfte. Ich kann hier nur einige oberflächliche Daten angeben, um den Wert, den eine solche Untersuchung hätte, deutlich zu machen. Man muß sich dabei zunächst vor Augen halten, daß das Fehlen unserer heutigen Verkehrsmittel Fürsten und Künstler jener Zeit nicht abgehalten hat, die weitesten Reisen zu unternehmen. Jene kamen aus oft sehr entlegenen Orten zusammen bei Hoffestlichkeiten, Bündnisverhandlungen, Messen usw. So knüpften sich Beziehungen, die wir heute oft nicht kennen mögen, die aber leicht von ausschlaggebender Bedeutung sein konnten für den Zuzug eines Künstlers von einem der vielen kleinen Höfe zum andern. Durch Korrespondenzen ist übrigens die Tatsache hinreichend festgestellt, daß man ganz gewohnheitsmäßig im freundlichen Verkehr sich von Hof zu Hof künstlerische Kräfte borgte. So finden wir an der Plassenburg bei Kulmbach, nahe Bayreuth, die oben von *Hofmann* erwähnte Beziehung zu dem doch sehr weit entfernten Jülich. Daß der Meister *Kaspar Vischer* von der Plassenburg identisch sei mit *Caspar Fischer* in Heidelberg, ist nicht unwahrscheinlich. Das aber wissen wir, daß Markgraf Georg Friedrich in Kulmbach sich 1563 den Erbauer des Stuttgarter Schlosses, *Aberlin Tretsch,* als Sachverständigen erbat. *Tretsch* rückte mit Steinmetzen und Zimmerleuten auf der Plassenburg an, um sein Gutachten abzugeben. Hierauf bittet der Markgraf den Herzog Christoph von Württemberg, ihm wenigstens den gleichfalls in Stuttgart tätigen *Blasius Berwart* zu überlassen, wenn er doch den *Aberlin Tretsch* dort nicht entbehren könne. Herzog Christoph erteilt dann persönlich dem Markgrafen gutachtlichen Rat über bauliche Anlagen — man bemerke diese Tatsache, da sie für uns von einem besonderen Interesse ist — und überläßt dem Markgrafen am 26. September 1563 den *Blasius Berwart* auf zwei Jahre. Beiläufig wird durch diese Begebenheiten sowie durch die weiteren, daß 1566 ein Baumeister aus Koburg, 1567 aber *Johann Pasqualini* mit Erlaubnis des Herzogs von Jülich aus

Stuttgart, wo er sich gerade aufhielt, und 1573 abermals ein welscher Baumeister aus Ansbach zugezogen wird, die Bedeutung des ordentlichen Baumeisters an der Plassenburg, *Kaspar Vischers,* in ein bedenkliches Licht gerückt. *Kaspar Vischer* starb 1580, der Arkadenhof der Plassenburg ist 1569 fertig geworden. — Der Erzgießer *Peter Vischer* aus Nürnberg kam einmal, schon 1494, auf Ersuchen des Kurfürsten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg. — In Prag finden wir seit 1536 *Juan Maria Padovano* (von Padua), *Hans de Spazio* und *Hans Trost* am Belvedere tätig unter *Paolo della Stella.* Juan Maria und Paolo waren Gehülfen und Schüler des *Jacopo Sansovino.* Als ein „italienisches Bauwerk auf deutschem Boden" läßt sich das Belvedere deshalb doch nicht ansprechen; dazu fehlt ihm meines Erachtens doch einiges, obgleich zugegeben werden muß, daß es die am meisten italienische unter den Schöpfungen der Fürstenrenaissance ist. Es waren eben naturgemäß nicht gerade die hervorragendsten Architekten, die aus Italien nach Deutschland zogen, und sie unterlagen manchen Einflüssen der deutschen Landesart. Juan Maria finden wir später in Dresden, wo *Melchior Trost* Werkmeister war. Die Familie *de Spazio,* nämlich außer *Hans* noch *Jacopo* und *Anthoni de Spazio,* ist in den Jahren 1532—1542 von Ferdinand I. in Wien und, wie wir sahen, in Prag beschäftigt worden. Ob hier an den um 1550 am Piastenschloß in Brieg bei Breslau tätig gewesenen „Antonio von Theodor" gedacht werden darf, muß dahingestellt bleiben. Sicher aber hat *Lübke* mit der Vermutung das Richtige getroffen, daß auch dieser *Antonio* ein Italiener war, des Namens *Antonio di Teodoro,* d. h. Sohn des Theodor. Es ist nicht glaubhaft, daß dieser ausdrücklich genannte Italiener ein bloßer Maurer war, wie behauptet worden ist. — Ordentlicher Baumeister in Brieg war *Jakob Bahr* „der Wahle" (Welsche), auch genannt *Bawor,* geschrieben Bahr, Baar, *Parr,* Pahr und Pafor, aus Mailand. Im Mecklenburgischen (Schwerin) war tätig ein gewisser *Johann Baptista Parr,* wohl ein Bruder des vorgenannten, und des Brieger Jacopo Tochter Lucrezia heiratete den *Bernardo Niuron* aus Lugano. Auch die Niuron waren eine ganze Künstlerfamilie, und *Pietro Niuron* erscheint in Ber-

lin und Dessau als ihr Haupt; außerdem wird ein Francesco genannt. — In Heidelberg finden wir (nach Angabe von Dr. *Hans Rott*) im Mai 1547 unter *Hans Engelhardt*, dem Baumeister Friedrichs II., einen „Unterbaumeister" *Christoph Roßkopf*. Der Name „Roßkopf" ist kein Pfälzer Name; vielleicht verweist er uns nach Schlesien. *Wendel Roßkopf*, zwischen 1518 und seinem 1556 erfolgten Tode Görlitzer Stadtbaumeister, war der Bahnbrecher der Renaissance in Schlesien. Er wirkte 1525—1530 in Breslau, wurde 1527 gelegentlich an den Hof des Fürsten von Liegnitz berufen, nachdem er in dessen Dienst schon 1522 auf Burg Gröditzberg bei Haynau tätig gewesen war, 1520 in Schweidnitz. Sein Nachfolger in dem Görlitzer Amte war sein gleichnamiger Sohn von 1556—1576, der auch in Bunzlau tätig war. *Wendel Roßkopfs* Tätigkeit verdankt Görlitz, wie *Lübke* mit Recht sagt, eine einzigartige Stellung für die Entwicklung der Renaissance durch die unter seiner Leitung entstandenen bürgerlichen Häuser, die eine für jene Zeit fast unglaubliche Herrschaft ihres Schöpfers über den neuen Stil bekunden. Sie zeigen durchweg jenen Charakter der italienischen Frührenaissance, der sonst nur bei fürstlichen Bauten anzutreffen ist, mit dem geraden oberen Abschluß ohne jeden Gedanken an den deutschen Giebel. Als ich, von Brieg kommend, die außerordentlich nahe Verwandtschaft dieser Schöpfungen mit dem Portalbau des Mailänders *Bawor* am Piastenschlosse durch Augenschein prüfen und feststellen konnte, da drängte sich mir die Frage auf, ob nicht, wie nach neueren Forschungen in der Goldschmiedekunst *Wenzel Jamnitzer*, wenigstens teilweise, in der Baukunst *Wendel Roßkopf* nur ein hochgebildeter, persönlich bedeutender Unternehmer gewesen sei, der sich von anderen Kräften die Entwürfe zu den von ihm ausgeführten Bauten habe anfertigen lassen.

Auf die Ähnlichkeit der Architektur und Dekoration des Ottheinrichsbaues mit dem Piastenschloß in Brieg ist zuerst hingewiesen worden von Prof. Dr. *Adolf v. Oechelhaeuser* in Karlsruhe im Jahre 1890 (vergl. „Mitteilungen" Band II S. 220 und dessen „Führer" S. 156). Was die Architektur betrifft, so ist völlig gleich an beiden Werken die Umrah-

mung der Fenster durch Pilaster bezw. Säulen und Gebälk, welche in ein dieser gleichartiges Pilastersystem eingestellt sind. Giebelverdachungen sind in Brieg nicht vorhanden, wohl aber freispielende Krönungen über den Fenstergebälken des zweiten Geschosses, ähnlich wie am Ottheinrichsbau im zweiten Stockwerk. Die Ordnung ist hier durchweg die korinthische, das Portal im Rundbogen geschlossen, darüber Wappen und Bilder des Bauherrn und seiner Gemahlin. Die Gefühlsrichtung entspricht im ganzen, gerade wie die des Ottheinrichsbaues, mehr dem Vorbild des Palazzo Communale zu Brescia als dem des Roverella in Ferrara. Das für den Ottheinrichsbau so charakteristische zarte Flachrelief einer reichen Verzierung füllt und bedeckt auch in Brieg alle Flächen, sogar die Wandflächen zwischen den Fensterpilastern und den Pilastern des Hauptsystems im Obergeschoß: deutsche Verzierungslust in italienischer Gestaltung. Die Ähnlichkeit des Flächenornaments an beiden Werken ist eine außerordentlich große, am Piastenschloß vielleicht etwas italienischer, und merkwürdig die Tatsache, daß die Friesverzierung des Gebälks am mittelsten Fenster in Brieg sich in fast genau der gleichen Gestalt auch in Heidelberg findet. Die Unterschiede beider Bauwerke sind nicht so groß, daß sie die Ähnlichkeit des gesamten Formgefühls beeinträchtigen könnten. Als Unterschiede verzeichnen wir nur folgende: die Gebälke in Brieg sind mäßig verkröpft. Die Fenster zeigen, außer der Säulenumrahmung, innerhalb derselben noch das antikische Rahmenprofil (Architravprofil mit der Wiederkehr unten). Die Gesimse sind nicht verziert in der Weise der oberitalienischen Terracottafassaden, die man wohl in Heidelberg wiedergefunden hat, sondern einfach glatt durchgeführt. Das sind keine ausschlaggebenden Momente. Den Fenstern in Brieg aber verleiht das Rahmenprofil eine verhältnismäßig große Breite, und, namentlich im obersten Geschoß, in der Ansicht etwas von der Gedrungenheit der oberen Fenster am Ottheinrichsbau.

Unweit des Schloßportalbaues in Brieg steht, in ein größeres Haus vermauert, die Fassade eines eingeschossigen Häuschens mit einer ziemlich hohen Attika, scheinbar eine kleine

Nachbildung der Loggia des Markusturmes zu Venedig. Darüber beweisen vier Vasen aufs deutlichste den ehemaligen geraden Abschluß. Auch dieses Gebäude, dessen Pilaster und Säulen mit durchweg jonischen Kapitellen versehen sind, darüber am rundbogigen Portal Triglyphen bezw. Biglyphen, zeigt völlig die Heidelberger Verzierungsweise. Im Fries über dem Portal finden sich Fischmänner, wie sie an den Türgestellen in Heidelberg mehrfach vorkommen. *Haupt* würde sie als bolognesisch ansprechen. Allein es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß der Schöpfer des Portalbaues auch dieses Häuschen geschaffen hat; vielleicht war es ein kleines Gartenkasino und zum Schlosse gehörig. Den Portalbau würde *Haupt* jedoch ohne Zweifel als „entschieden brescianisch" bezeichnen. Man kann aber einfach nicht so konkretisieren. Wenn man wollte, so könnte man ja sogar am Schlußstein des Portalbogens des eingeschossigen Häuschens in Brieg den geflügelten Engelskopf wiederfinden, der an gleicher Stelle den Kaminsturz im Ruprechtsbau ziert. Soviel muß ich nach eingenommenem Augenschein bekennen, daß das allgemeine Formgefühl des Ottheinrichsbaues sich ähnlicher ausspricht am Piastenschloß in Brieg, als am Palazzo Roverella in Ferrara.

Eine alte Legende bezeichnete bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts *Michel Angelo* als den Schöpfer des Ottheinrichsbaues. Den Menschen jener Zeit erschien kein geringerer gut genug als Meister dieses Werks. In der Literatur erscheint sie zuletzt in *Leonhards* „Fremdenbuch" (Heidelberg 1831 S. 152). — Mir ist schon vor 1884 der Gedanke aufgestiegen, ob nicht irgendwie ein Zusammenhang bestehen könnte mit *Hans Holbein d. J.*, als dem einzigen Deutschen, dessen persönliche Vertrautheit mit der antikischen Weise damals hinlänglich bekannt war, um in ihm den Meister einer solchen Schöpfung vermuten zu dürfen. Nun ist dieser Gedanke, den ich in Anbetracht der bekannten Lebensgeschichte *Holbeins* natürlich nie auszusprechen wagte, infolge unserer vermehrten Kenntnis von den deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts in gleichem Sinne aufs glücklichste abgelöst worden durch die Flötnerhypothese *Haupts*. Es ist jedoch noch eine alte Lokaltradition bezeugt von *Ramée* im

Text zu *Pfnorrs* „Monographie du château de Heidelberg" (Paris 1859) mit folgenden Worten: „Une tradition locale rapporte que l'architecte de ce palais était natif de Heidelberg, que son nom était *Booher,* dont les Italiens firent *Boohario.* Mais aucun document authentique ne vient étayer la véracité de cette tradition, et nous ne la citons que pour mémoire. Elle ajoute en outre que les quatre grandes cariatides du rez-de-chaussée du portail sont également son œuvre."

Man wird zugeben müssen, daß „Bohario" eine hinlängliche Klangähnlichkeit mit dem Namen des Mailänders *Jakob „Bawor"* besitzt, um die Möglichkeit einer Identität beider Namen ins Auge fassen zu dürfen. Jacopo, mit dem zweifellos verstümmelten Geschlechtsnamen Bawor, ist in Brieg als Schloßbaumeister urkundlich zum erstenmal erwähnt im Jahre 1547. Im Jahre 1548 mußte ein Teil des Schloßmauerwerks daselbst wegen schlechter Fundierung abgetragen werden (vergl. *Hermann Kunz,* „Das Schloß der Piasten zum Briege", Brieg 1885 bei Jakob Bänder, S. 5). Georg II., der Bauherr des Portalbaues, ist erst 1547 zur Regierung gelangt. Demnach hat *Bawors* Tätigkeit in Brieg wohl erst 1547 begonnen. Im Jahre 1564 wurde ihm der Bau des dortigen Gymnasiums übertragen. Er war in Brieg seßhaft geworden und starb daselbst 1575. Um die Zeit seiner Tätigkeit am Schlosse fand auch der Umbau einer städtischen Schule statt, und hier wird im Jahre 1548 mit ihm zugleich in einer Urkunde ein gewisser *„Antonio von Theodor"*, d. i. Antonio Sohn des Theodor, erwähnt. Wie nun, wenn *Jacopo Bawor-Bohario* auf seinem Weg aus dem Süden über Neuburg a. D. oder gar durch die Schweiz über Heidelberg gekommen wäre? oder wenn Ottheinrich den Piasten und seine Bauunternehmung gekannt und sich von ihm ein Gutachten des *Bawor* über den in Heidelberg zu errichtenden Palast erbeten hätte, so wie sich später der Markgraf Georg Friedrich in Kulmbach von den Stuttgarter und Jülicher Fürsten deren Architekten zum Bau der Plassenburg erbat? Wie, wenn Georg II. von Brieg den *Antonio* (*Anthonj*) geschickt hätte, weil *Bawor* nicht abkömmlich war, wie später Herzog Christoph von Württemberg den *Blasius Berwart* nach der Plassenburg schickte statt des *Aberlin Tretsch?*

wenn Antonio, der Sohn des Theodor (scil. Bawor) vielleicht ein Neffe *Bawors* und des gleichen Namens *Bohario* gewesen wäre? Dann wäre ja er wohl jener Meister, der sich in Heidelberg seßhaft gemacht hätte und darum angeblich ein Heidelberger war, und von dem die Tradition nach *Ramée* weiter behauptete, daß er die vier unteren Karyatiden des Portales geschaffen habe; derselbe, der als „Bildhauer *Anthonj*" im Vertrage vom 7. März 1558 erscheint, und der endlich vielleicht doch identisch sein könnte mit dem Biedermann und Steinmetzen, dessen Witwe noch 1588 in Heidelberg gelebt hat. Man kann, im Anschluß an derlei Kombinationen, sogar noch die Tatsache merkwürdig finden, daß am „Ritter" zu Heidelberg, wie am Portale des Piastenschlosses zu Brieg, der Spruch zu lesen steht: „Si Jehova non aedificet domum frustra laborant aedificantes eam". Allein den Weg solcher Vermutungen können wir nicht begehen, ohne ein haltloses Phantasieren an die Stelle der wissenschaftlichen Forschung zu setzen. Der wissenschaftliche Wert der Bezugnahme *v. Oechelhaeusers* auf das Piastenportal liegt nicht in der Herstellung eines nicht erweislichen Zusammenhangs beider Werke durch die Person des Künstlers, sondern in der erwiesenen Gleichartigkeit ihrer künstlerischen Tendenz auf Herstellung eines Palastes im Geiste der italienischen Renaissance. Ausgeschlossen ist darum die Identität des Brieger *Antonio* mit dem Heidelberger *Anthonj* heute noch nicht, zumal die Zeitverhältnisse nicht nur nicht im Wege stehen, sondern sogar günstig liegen. (Vergl. *v. Oechelhaeuser* „Führer" S. 156 Abs. 1.) Ferner könnte aber der Bildhauer *Anthonj*, einerlei woher er kam, immer noch der Meister des Ottheinrichsbaues in dem Sinne sein, daß er, unter Benutzung der von dem Kurfürsten selbst nach italienischen Reminiszenzen oder nach *Flötner* und *Rivius* gegebenen Anregungen, das System der Fassade als einheitliches Ganze samt dem Grundriß entworfen hätte. Er hätte dann noch die Ausführung der korrekt gearbeiteten Bestandteile der Architektur geleitet bis kurz vor dem Eintritt *Colins*.

Über diese und andere Fragen werden wir jedoch Gewißheit nur erlangen können auf dem Wege archi-

valischer Entdeckungen. Aber ich frage nun: Ist denn die Benennung des Künstlers, der als der eigentliche Schöpfer des Ottheinrichsbaues zu betrachten wäre, das Hauptziel unserer Forschung? Spielt bei dieser Frage nicht eine gewisse Neugier die größere Rolle, als der Drang nach wissenschaftlicher Erkenntnis? Denn für diese kann die Bezeichnung eines bestimmten Künstlers doch kaum mehr von besonderer Wichtigkeit sein, wenn wir uns an die gesicherten Ergebnisse unserer Untersuchung halten und sie im Zusammenhang mit der gesamten Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance richtig würdigen. Nicht darauf, ob diese von *Peter Flötner* geschaffen wurde oder von dem Bildhauer *Anthonj* oder von dem sagenhaften *Bohario*, sondern darauf kommt es an, daß der ursprüngliche Charakter des Kunstwerkes aus dem Geiste der Zeit seiner Entstehung begriffen wird. Dieser wesentliche Grundcharakter der Ottheinrichsfassade aber ist und bleibt trotz aller gemachten Einwendungen der Horizontalismus des italienischen Renaissancepalastes, sei es, daß man den Palazzo Roverella als ihr Vorbild gelten läßt, oder sei es, daß man eine Reihe von in Oberitalien gewonnenen Eindrücken in ihr zu einem neuen Ganzen verdichtet findet; ein Horizontalismus von größerer Folgerichtigkeit und Bestimmtheit als am Roverella, während am Piastenportal die Höhenentwicklung die Verkröpfung der Gebälke rechtfertigte; ein Horizontalismus aber, der dem im Hirschvogelsaal zu Nürnberg betätigten Geiste unter den deutschen Werken der Epoche eben doch am besten entspricht und dessen architektonischer Gefühlsausdruck in den Obergeschossen des Palazzo Communale zu Brescia oder des Palazzo del Consiglio zu Verona auf italienischem Boden die größte Wesensähnlichkeit findet. Erinnern wir uns nun an die Ergebnisse unserer Untersuchungen über die Persönlichkeit *Peter Flötners*, so mag vor der ernsten Prüfung von den über diesen und seine Beziehung zum Ottheinrichsbau aufgestellten Hypothesen das wenigste bestehen bleiben, vielleicht nicht einmal die einer italienischen Reise *Flötners*. Allein der Beweis, von welcher Art der Geist *Flötners* war, ferner der Beweis, daß Ottheinrich von diesem Geiste berührt wurde und

ihn zur Richtschnur erhob, ist unstreitig geliefert. In Verbindung mit dem Hinweis auf das Piastenportal und die gesamte Zeitgeschichte ist damit aber auch ein schwerwiegender und durchaus wissenschaftlich begründeter Bestandteil der Beweisführung für die Art der ursprünglichen Absicht des Bauherrn der Ottheinrichsfassade erbracht; der meines Erachtens wichtigste Bestandteil einer Beweisführung, deren das durch Verstandeserwägungen nicht beirrte, gesunde ästhetische Gefühl freilich nie bedurft hätte.

XVIII. Wer „der Meister des Ottheinrichsbaues" gewesen sei, ist bis zum heutigen Tage nicht aufgeklärt. Es besteht die Möglichkeit, daß ein einziger Meister deshalb nicht bezeichnet werden kann, weil ein solcher nie existiert hat, sondern das Werk nach höchst persönlichen Wünschen und Anregungen des Pfalzgrafen und späteren Kurfürsten *Ottheinrich* unter Zugrundelegung eines Schemas von italienischer Herkunft und unter Mitwirkung verschiedener Meister zustande gebracht worden ist. Das Werk ist jedoch als solches, und zwar in derjenigen Gestalt, welche die jetzige Ruine zeigt, ein Werk des deutschen Geistes auf derjenigen Stufe seiner Entwicklung, welche als „der Humanismus" bezeichnet wird. Daher ist der Aufbau von Giebeln auf die Fassade dem ursprünglichen Geiste dieses Werkes von Hause aus fremd.

Einer besonderen Begründung bedarf dieser letzte Leitsatz kaum mehr, in welchem wir vielmehr das Gesamtergebnis unserer Untersuchungen zusammengefaßt haben.

Gehen wir jedoch nochmals die für den Schöpfer der Ottheinrichsfassade möglicherweise in Betracht kommenden Namen durch, so haben wir mit wissenschaftlicher Sicherheit ausschließen können den kurfürstlichen Baumeister, eigentlich Werkmeister, *Jakob Heyder* und den frühestens gegen Ende des Jahres 1557 an den Bau berufenen niederländischen Bildhauer *Alexander Colin*, den Kleinplastiker und mehr aus-

führenden als erfindenden Künstler. Der Bildhauer Friedrichs II., *Conrad Forster*, kommt nicht in Betracht wegen seiner entweder für die Gestaltung und Ausführung der Loggia dieses Fürsten am Gläsernen Saalbau ausschlaggebenden Persönlichkeit oder weil er überhaupt nur in Bildhauerarbeiten tätig gewesen ist.

Anders liegt die Sache bei *Caspar Fischer*, bei *Peter Flötner* und bei dem Bildhauer *Anthonj*. Wir haben auch bei diesen Meistern bisher mehr die negative Seite der Beweisführung, als die positive einer Vermutung über ihre wahrscheinliche Beteiligung am Ottheinrichsbau ins Auge gefaßt. Dabei mußte *Caspar Fischer* nur ausgeschlossen werden im Sinne eines selbständig aus dem eigenen Geistesbesitz schöpfenden Meisters, weil er, schon nach den Mängeln in der Ausführung des Ottheinrichsbaues zu schließen, des italienischen Stils nicht mächtig war, der in der Komposition und in der Detaillierung des Werks zur Anwendung gelangte. Wenn *Fischer* wirklich später an der Plassenburg tätig gewesen ist, dann ist auch der letzte Zweifel hieran ausgeschlossen. Andererseits beweist jedoch die Aufnahme seines Bildnisses in die kurfürstliche Gemäldegalerie, vermutlich sogar als Gegenstück zu einem Bildnis *Leo Battista Albertis*, daß er entweder sich die Würde eines bedeutenden Architekten anmaßte, oder daß er sich wirklich einbildete, es zu sein. Daraus ergibt sich ferner, daß ihm die Stellung eines unter den kurfürstlichen Baumeistern hervorragenden Architekten auch seitens der kurfürstlichen Hofhaltung bereitwillig eingeräumt wurde. Wenn wir also nicht annehmen wollen, daß er am Ottheinrichsbau überhaupt nicht tätig war, so folgt daraus wohl mit ziemlicher Sicherheit, daß er die äußere Stellung als bauleitender Architekt des Ottheinrichsbaues bekleidete. Dieses Kunstwerk aus sich selbst zu schaffen war er dagegen nicht imstande. Fassen wir diese beiden Vermutungen zusammen, so vereinigen sie sich aufs glücklichste mit weiteren Vermutungen, die zwar nicht mehr sind als eben Vermutungen, die aber durch unsere Untersuchungen eine widerspruchsfreie und darum hohe Wahrscheinlichkeit gewonnen haben.

Durch *Haupt* ist bewiesen worden, daß am Ottheinrichsbau *Peter Flötners* Zeichnungen zu *Rivius*' Vitruv eine unmittel-

bare Verwendung gefunden haben. Nicht bewiesen ist dagegen, daß *Flötner* der Schöpfer eines Fassadenprojektes gewesen ist, das unmittelbare Verwendung gefunden hätte; auch nicht, daß die bei *Rivius* fehlenden italienischen Motive, die am Ottheinrichsbau erscheinen, von *Flötner* herstammen. Vielmehr weisen die Illustrationen von zeitgenössischen damals hochgeschätzten theoretischen Werken über die „antikische" Baukunst noch eine Reihe von am Ottheinrichsbau verwerteten Motiven auf, wenn nicht alle. Ich will nun eine Bemerkung nicht unterdrücken, welche zugunsten der *Haupt*'schen Hypothese sprechen könnte, daß nämlich die umgestalteten Stützenfüllungen an dem Kamine nach *Serlio* im Zimmer des Kurfürsten einen flötnerischen Charakter zu haben scheinen. Allein daraus würde, wenn es so wäre, doch höchstens nur gefolgert werden können, daß dem Kurfürsten Ottheinrich eine Bearbeitung des Kamins in flötnerischem Geiste vorgelegen hätte, meinetwegen eine von *Flötner* selbst, aber darum doch wieder kein Fassadenentwurf. Nicht bewiesen ist ferner, daß der Palazzo Roverella in Ferrara für das System der Ottheinrichsfassade als Vorbild gedient hat, allein eine hohe Wahrscheinlichkeit dafür besteht. Nicht bewiesen ist, daß *Peter Flötner* es war, der dem Pfalzgrafen und späteren Kurfürsten dieses Vorbild vermittelte. Ercole von Este hat ihm noch in den vierziger Jahren einen Vogel Strauß für seinen Tiergarten geschenkt (*Salzer* S. 80 Anm. 2), warum nicht auch Bilder von den Bauwerken in Ferrara? Daß *Flötner* es gewesen sei, der dieses Vorbild im Auftrage sei es Friedrichs II., sei es Ottheinrichs, für diesen bestimmten Zweck selbst verarbeitet hätte, ist ganz ausgeschlossen und widerlegt durch den einfachen Hinweis auf das Todesjahr des Künstlers (1546). Dagegen eine Verwendung von Zeichnungen *Flötners*, die sich im Besitze Ottheinrichs befanden, und zwar auch von solchen, die nicht in die Literatur übergegangen sind, darf sehr wohl vermutet werden, und ebenso eine persönliche Beziehung Ottheinrichs zu *Peter Flötner*, dessen Lebenswerk die Einführung der italienischen Renaissance in tunlichst reiner Gestalt auf deutschem Boden gewesen ist. Es wäre unnatürlich, wenn von dieser Auf-

fassung auf Ottheinrich nichts übergegangen wäre; von einer Auffassung, die dieser schon ganz gewiß selber hegte und die bei ihm also nur bestärkt, nicht erst geweckt werden mußte durch den Verkehr mit dem Künstler.

Dafür, daß der Bildhauer *Anthonj* den Ottheinrichsbau geschaffen habe, fehlt jeder Beweis. Wir durften jedoch annehmen, daß die korrekte Ausführung einer Reihe von Bestandteilen des Bauwerks im Sinne der italienischen Renaissance auf seine Mitwirkung zurückzuführen sei, weil sein Name der einzige uns bekannte ist, der mit dieser Art der Ausführung in Verbindung gebracht werden kann, und weil die betreffenden Teile vor dem Eintritt *Colins* hergestellt worden sein müssen.

Versuchen wir, aus der Summe dieser Ergebnisse uns ein Bild davon zu machen, wie die Fassade des Ostpalastes auf dem Heidelberger Schloßhügel entstanden sein könnte, so tritt nun die Person Ottheinrichs, des Bauherrn, entschieden in den Vordergrund. Eröffnete schon die Verwendung von Münzen und von literarischen Nachbildungen solcher aus seinem Besitze diese Perspektive, so gewinnt dieselbe durch die persönliche Beziehung der Allegorie der Fassadenstatuen auf Ottheinrich einen deutlicheren Umriß. Denn hier, und also jetzt schon bei zwei wichtigen Bestandteilen der Fassade, handelte es sich um höchst persönliche Interessen Ottheinrichs. Es sind dies die Münzkunde, das Studium vor allem der antiken Münzen, offenbar zugleich im Hinblick auf die antike Kultur überhaupt, d. h. also im Sinne des Humanismus, und die Astronomie, die damals modernste Wissenschaft. Kopernikus' große Entdeckung ist im Jahre 1542 veröffentlicht worden. Man würde wohl fehlgehen, wenn man Ottheinrich eine wissenschaftliche Auffassung der Astronomie in unserm Sinne zutrauen wollte. Sie würde dem damaligen allgemeinen Zeitcharakter nicht entsprechen, der die Anfänge der Wissenschaft aus dem mittelalterlichen Dunste des mystischen Fabulierens eben erst herauszuarbeiten begann. Nur war man in jenem ersten Frühling der Geister vielleicht doch geweckter und wissenschaftlicher gesinnt, als später, etwa zur Zeit Wallensteins. Die Pla-

netenstatuen an der Fassade haben ja einen astrologischen, keinen astronomischen Sinn. Indessen ist die Allegorie ein poetisches Symbol, das man heute noch ebenso verwenden könnte. In jedem Falle ist die Verbindung jener beiden Interessen für die Würdigung von Ottheinrichs Persönlichkeit von hoher Bedeutung. Streift man mit einem Seitenblick noch seine Stellungnahme zur Reformation, so gewinnt man das Bild eines genialen, auf der Höhe des gesamten geistigen Fortschritts seiner Zeit stehenden Fürsten. Und dieser Fürst war zugleich, wie wir wissen, zeitlebens durchdrungen von einer glühenden Begeisterung für die Kunst. Warum sollte er nicht auch mit eigenem künstlerischen Geiste, mit eigener künstlerischer Befähigung begabt gewesen sein? Mit einer relativen, selbstverständlich; aber doch mit einer solchen, die seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1545, d. h. bis zu seiner Übersiedlung nach Heidelberg, nicht ohne Ausbildung geblieben war und von da an vermutlich in ernstere Zucht genommen wurde. Ottheinrich stand in persönlicher Beziehung zu Angehörigen der kunstliebenden und besonders auch bautätigen Geschlechter der Este und Medici in Italien. Ich habe nun schon 1884 (S. 5) auf die von *Jakob Burckhardt* bezeugte Modeneigung der italienischen Fürsten jener Zeit zu dilettierender eigener Ausübung der Baukunst verwiesen, 1896 (S. 185 der „Mitteilungen") schon eine nähere Beteiligung Ottheinrichs an der Schöpfung seines Palastes angenommen, und diese Vermutung ist mir infolge fortgesetzter Beschäftigung mit unserm Gegenstande zur Überzeugung geworden. Auch Herzog Christoph von Württemberg befaßte sich persönlich mit der Baukunst.

Man hat, besonders um die Urheberschaft *Colins* zu beweisen, die Behauptung aufgestellt, daß die Verwendung ganzer Statuenreihen als Fassadenzier am Ottheinrichsbau eine niederländische Reminiszenz sei. Das ist an und für sich unbeweisbar. Denn so fernliegend ist dieser Gedanke nicht, daß ein Künstler nicht selbständig von neuem darauf hätte verfallen können. Die Behauptung ist aber auch nicht einmal zutreffend. Richtig ist, daß wir Statuen als Fassadenschmuck in besonders rei-

chem Maße antreffen an den Prachtleistungen des gotischen Profanbaues in den Niederlanden. Allein das Motiv ist hier ganz anders verwendet, im eigensten Sinne der Gotik, nämlich als Stützenzierde und nicht auf der Wandfläche; so an den Rathäusern zu Gent und Löwen, in Brüssel auf beide Arten. Als Belebung der Wandfläche aber kommt das echte Motiv der gereihten Statuen an den Fassaden der gotischen Kathedralen überall vor, an Notre Dame zu Paris, an der Kathedrale zu Reims und am Münster zu Straßburg wie an der Kathedrale zu Burgos, am Dom zu Florenz und an S. Maria della Spina zu Pisa; auch an Lettnern, wie z. B. demjenigen der Elisabethkirche zu Marburg. Von Profangebäuden auf deutschem Boden verdient das Grashaus zu Aachen, mit sieben Statuen in fensterartigen Nischen, Beachtung, auch das Bremer Rathaus und das „Kaiserwörth“ zu Goslar. Die Renaissance in Deutschland verwendete das Motiv wohl zuerst im Jahre 1552 an der gemalten Fassade des Rathauses zu Mühlhausen i. E., sogleich im echten Sinne der Antike, nämlich an der Wandfläche in Nischen und nicht an den Stützen. Das geschah kurze Zeit vor Erbauung der Ottheinrichsfassade, und nicht sehr weit davon. Auch dort wurden die sieben Planeten zur Darstellung gebracht. Vielleicht noch gleichzeitig mit dem Ottheinrichsbau erscheint das Motiv am Archivgebäude zu Jülich (*Pasqualini*). Die späteren Bauwerke, welche es aufnahmen, wie die St. Michaels-Hofkirche in München oder das Gymnasium zu Braunschweig oder das „Kaiserhaus“ in Hildesheim, interessieren nicht weiter, als daß das Motiv den Deutschen sehr verschiedenen Stammes auch später noch zusagte. Wohl aber interessiert der Palazzo Spada in Rom, dessen Fassade eine der Verwendung am Ottheinrichsbau völlig gleichartige Reihe von acht Statuen römischer Herrscher über dem unteren hohen Rusticageschosse zeigt, oder die Villa Medici in Rom, wo es in beiden Obergeschossen der Südfassade auftritt. Die Villa Medici ist nun allerdings erst 1560, der Palazzo Spada aber im Jahre 1540 erbaut worden, und unstreitig lag doch das Motiv schon längst auch im Geist der Antike, ehe es die italienische Renaissance gelegentlich aufnahm. Wenn der mehr auf Raumgestaltung und Aus-

bildung des eigentlich Architektonischen gerichtete Sinn der Italiener nicht allzu häufig davon Gebrauch machte, so folgt daraus doch nichts für seine niederländische Herkunft am Ottheinrichsbau. Hier waren Flächen zu beleben, welche die Architektur geschaffen hatte, vielleicht nach dem Vorbilde des Roverella, und welche sie ohne Zuhülfenahme der Bildnerkunst nicht bewältigen konnte. Was lag da näher, als die Statuennische? Das Motiv lag in der deutschen Luft so gut wie in der niederländischen, und hier in Heidelberg bildete es die im Problem selbst gegebene Lösung. Genial war und bleibt die Weise, in der es ergriffen und durchgeführt worden ist.

Unter Leitsatz XVII wurde bereits erwähnt, daß *Haupt* in zwei Etappen die Rekonstruktion eines allerersten Entwurfes von *Peter Flötner* zur Ottheinrichsfassade unternommen hat. Er geht dabei von der als erwiesen betrachteten Voraussetzung aus, daß der Palazzo Roverella demselben zugrunde gelegen habe. Er nimmt ferner eine dorische Pilasterstellung unter dem Triglyphenfries in Anspruch. Dann verweist er folgerichtig die jonischen Kapitelle in den zweiten Stock, und nur in den dritten korinthische. So erhält er ein Projekt von tadelloser Klassizität. Er rückt ferner, nach dem Vorbild des Roverella, die Giebelverdachungen mit den Kaisermedaillons ins zweite Stockwerk, ersetzt sie im ersten durch gerade Abschlüsse ohne Krönung und verweist die dekorativen Krönungen mit den Fischmenschen aus dem zweiten ins dritte. Die Statuen mit ihren Nischen kommen in Wegfall. (Vergl. *Haupt* 1902 Abb. 12.) Um dem Einwand zu begegnen, daß die Fenster dabei zu hoch und schmal geraten seien, griff *Haupt* (1904 Abb. 43) auf die „bolognesischen" Fenster *Flötners* vom Hirschvogelsaal, und nun löste sich alles zu überraschender Harmonie (a. a. O. S. 89). Aber fragen wir, wo die Beweise für ein solches Verfahren gegeben seien, so steht es darum mißlich. Denn die erzielte Harmonie, die nicht geleugnet werden soll, ist kein Beweis dafür, daß sie in dieser Form jemals bestanden habe, und die Anordnung der Giebelverdachungen am Palazzo Roverella in dessen zweitem Geschoß beweist nicht, daß sie am Ottheinrichsbau zunächst ebenso ins Auge gefaßt worden sei. Ich will *Haupt* einräumen,

daß die durch seine Darstellung bedingten, von der Ruine abweichenden Stockhöhen keinen Gegenbeweis liefern. Allein es fehlt an jedem wirklichen Beweis für seine Meinung. Um gewisse Details zu erwähnen, so verlegt *Haupt* die jonischen Kapitelle aus dem ersten in den zweiten Stock, indem er (1904 S. 23/24) dartut, daß sie nach ihrer Tiefendimension im Verhältnis zu dem zweiten Architrav dorthin passen würden, wenn dieser Architrav, an sich unzweifelhaft von edelster Ausführung, richtig versetzt und nicht verstümmelt wäre. Dieser Umstand, wenn bewiesen, berechtigt aber nicht zu der Schlußfolgerung, daß die jonischen Kapitelle für den zweiten Stock bestimmt gewesen seien, sondern nur, daß ihre Versetzung dorthin möglich wäre. Diese Versetzung scheint mir andererseits fragwürdig wegen ihrer Breite, die zu groß ist für die Pilaster des zweiten Stocks. Ist sie doch zu groß für die Rusticaschäfte des ersten. Das Flickstück unter den Giebelverdachungen der Fenster im ersten Stock ferner (vergl. *Haupt* 1904 S. 22/23) beweist nicht im mindesten für ihre ursprüngliche Bestimmung an den zweiten Stock. Bedurfte man des Flickstücks aus perspektivischen Gründen schon am ersten, so hätte man desselben am zweiten Stock noch mehr bedurft. Ferner ist durch *v. Bezold* nachgewiesen worden, daß das Verhältnis der Stockhöhen mit größter Wahrscheinlichkeit einer Vorschrift in *Serlios* Architettura entnommen ist. Ist dem aber so, dann waren auch die Stockhöhen ohne Zweifel von vornherein festgelegt, und dann kann eine Umwälzung der Fassade, wie sie *Haupt* annimmt, nicht mehr stattgefunden haben. Denn die jetzige Höhe des zweiten Stockes reicht zur Aufnahme der Fensterverdachungen aus dem ersten Stock nicht aus. Kurz, von allen Gründen, die *Haupt* angibt, bleibt als beachtenswert nur übrig derjenige, daß nach den Regeln der antiken Baukunst dorische Pilaster unter einen Triglyphenfries gehören, aber nicht jonische, und daß, unter der Voraussetzung, ein der italienischen Renaissance wirklich kundiger Meister habe den ersten Entwurf der Fassade geliefert, dieser Meister dorische und nicht jonische Kapitelle unter den

Triglyphenfries gesetzt haben würde. Dieser Beweisgrund steht und fällt aber mit seiner Voraussetzung. Wie, wenn *Caspar Fischer* hier tätig war?

Nach *Haupt* war der Schöpfer des ersten Entwurfes jedoch *Peter Flötner*. Bei dieser Annahme müssen wir bleiben; denn es handelt sich ja um die Beweisführung *Haupts*. Von *Anthonj*, dem Bildhauer, wissen wir nichts, bezw. wir nahmen als wahrscheinlich nur an, daß er bei der Ausführung der korrekt gearbeiteten Teile mitgewirkt habe, nicht, daß er der Schöpfer des Fassadenentwurfes selbst sei. Nun hat *Peter Flötner* zwar alles Mögliche geleistet an reiner Auffassung der italienischen Renaissance; daß er darum jedoch sein deutsches Wesen und seine freie Künstlerschaft verleugnet hätte, ist nicht der Fall. Warum also sollte er das Wagnis, jonische Kapitelle unter einen Triglyphenfries zu setzen, nicht unternommen haben? Die Zartheit im Charakter der ganzen Fassade rechtfertigte das Wagnis durch den Erfolg. Dann bräuchten wir die *Haupt*'sche Umwälzung der ganzen Fassade nicht zu dessen Erklärung. War dagegen *Peter Flötner* von solcher Strenge der italienischen Auffassung, daß er jonische Kapitelle nicht unter einen Triglyphenfries gesetzt hätte, dann wird man daraus folgern müssen, daß *Flötner* der Urheber des Fassadenentwurfes eben nicht gewesen ist. Ich nehme für meine Person nun allerdings an, daß *Flötner* hier jonische Kapitelle nicht verwendet haben würde, zum Teil aus dem allgemeinen Grunde, daß er dafür eben dochwohl zu viel Respekt vor der antikischen Weise besaß, insbesondere aber deshalb, weil *Flötner* auch bei den männlichen Karyatiden in *Rivius*' Vitruv nicht jonische, sondern dorische Kapitelle unter das dort von ihnen getragene dorische Gebälk gesetzt hat, im Gegensatz zu ihrer Erscheinung am Portal des Ottheinrichsbaues, wo sie jonische Kapitelle tragen. Wer aber die Karyatiden in dieser Beziehung geändert hat, der tat es, weil er auch das ganze Stockwerk mit jonischen Kapitellen versah. Und dieses Stockwerk war das erste. Mithin wird die *Haupt*'sche Hypothese, daß für den ersten Stock früher dorische Kapitelle projektiert gewesen seien, die an

sich eine hohe Berechtigung für sich hat, unwahrscheinlich, und sie verliert mit der Beweiskraft für *Peter Flötners* Urheberschaft auch ihr eigentliches Interesse. Eine Umwälzung der Fassade zugunsten eines noch weiter purifizierten allerersten Entwurfs über die Beseitigung der mit *Colins* Eintritt zusammenhängenden Eingriffe hinaus muß nicht notwendig angenommen werden.

Die baukünstlerische Tätigkeit änderte das erste Fassadenprojekt frühestens seit *Colins* Eintritt, vielleicht hinsichtlich der äußeren Umrisse des Portals und der Verzierung der Fenster, deren bildnerische Bereicherung bei dieser Gelegenheit stattfand. Hinsichtlich der Fenster des Erdgeschosses könnte möglicherweise die Änderung erfolgt sein, nach der Vermutung *Koßmanns,* daß sie im Interesse der Beleuchtung des Innern nach unten verlängert und dann erst quer geteilt wurden. Nach dieser Annahme würden jedoch die Giebelverdachungen gleichfalls besser nach dem zweiten Stock und die — damals schon fertigen (?) — freien Krönungen im zweiten nach dem dritten verwiesen werden. Folgt man der Logik des Flickstückes, so liegt die Sache gerade umgekehrt: zu niedrige Fenster wurden erhöht; denn nur durch eine erfolgte Höherlegung der Fenstergebälke wird das Notwendigwerden des Flickstücks erklärt, und daß man kleine Oberlichter für den Festsaal und des Kurfürsten Wohnzimmer jemals projektiert hätte, das ist doch ganz unglaubhaft. Auch verlangt die künstlerische Harmonie der Fassade allzu lebhaft, daß die Fenster im ersten Stock ebenso auf dem Sockel aufsitzen, wie die im zweiten und dritten auf den Gesimsen. Allein von diesen Details wissen wir ja nichts; es besteht wenig Hoffnung, daß wir darüber jemals Genaueres erfahren, und durch die Frage einer etwaigen Umgestaltung der Fenster nach *Colins* Eintritt wird die Gestalt der Fassade in ihren wesentlichen Bestandteilen auch glücklicherweise garnicht berührt.

Fassen wir daher nun einmal die Möglichkeit ins Auge, daß die Fassade, wie sie die Ruine heute zeigt, mit ihrem Pilastersystem, samt ihren Statuennischen und mit der allge-

meinen Anordnung der Fenster, von vornherein so geplant worden sei, dann ließe sich etwa folgender Gang der Dinge aus denjenigen Tatsachen zusammenstellen, welche wir als die wahrscheinlichsten bezeichnet haben. Von 1545 bis 1552 befand sich Ottheinrich in Heidelberg und Weinheim an der Bergstraße, von 1552 bis zum Beginn des Jahres 1556, nämlich bis zu seiner Thronbesteigung, wieder in Neuburg a. D. Die schweren Tage der Verbannung (1545—1552) dürfen wir als die Zeit ansehen, in der er sich mit dem Studium der Astronomie, der Literatur und Kunst eingehend beschäftigte (vergl. *Salzer* a. a. O. S. 81). Vor seinen Augen lag der Heidelberger Schloßhügel, eben erstand der Gläserne Saalbau und die Loggia Friedrichs II., zwischen diesem und dem Bau Ludwigs V. klaffte die Lücke, deren Anblick Wünsche und Hoffnungen in ihm rege machte, die immer greifbarere Gestalt annahmen und deren Verwirklichung wir im Ottheinrichsbau erblicken. Am 26. Februar 1556 starb Friedrich II., und nun ging der Wahlspruch Ottheinrichs „Mit der Zeit!“ auch hinsichtlich seines Palastbaues in Erfüllung. Nichts steht der Annahme im Wege, daß das Projekt dazu ein bei dem Kurfürsten im ganzen längst gereiftes war; alle Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr für diese Tatsache. Diesem Projekt lag eine Ansicht des Palazzo Roverella zugrunde, sei es, daß Ottheinrich sie von *Peter Flötner* erworben oder durch Vermittlung Ercoles II. von Ferrara erhalten hatte. Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob nicht zuerst eine nur zweigeschossige Anlage geplant gewesen sei. Sie muß verneint werden, weil die Maßverhältnisse der Umgebung eine solche Anlage als zu unbedeutend hätten erscheinen lassen und weil ferner die Anzahl der Geschosse der anstoßenden Bauwerke, insbesondere des Gläsernen Saalbaues, wenigstens einigermaßen berücksichtigt werden mußte. Der Roverella zeigte zweimal übereinander die korinthische Ordnung. Eine dritte mußte darunter verlegt werden. Genaue Kenntnis der Ordnungen im Sinne italienischer Meisterschaft, bezw. der in Fleisch und Blut übergegangene Respekt des Fachmannes vor ihrem dogmati-

schen Gehalte, kann weder bei Ottheinrich noch bei seinen damaligen Hülfskräften vorausgesetzt werden. Man war angewiesen auf die Literatur, auf *Serlio, Rivius* und andere Schriftsteller, auf die Illustrationen ihrer Werke sowie auf Handzeichnungen, vielleicht auch solche *Peter Flötners*, die Ottheinrich gesammelt hatte. Seine Hülfskräfte waren der Baumeister *Caspar Fischer* und der Bildhauer *Anthonj*, einerlei, woher sie kamen, und der in Heidelberg schon anwesende Steinmetzmeister *Jakob Heyder*. Der Bildhauer *Anthonj* leitete und überwachte die Bildhauerarbeiten, zu denen die drei Hauptgesimse, Konsolen und Kapitelle gehörten. Man kann nun entweder annehmen, daß ursprünglich dorische Kapitelle im ersten Geschoß, jonische im zweiten projektiert waren, und daß wenigstens hierin eine Änderung stattfand, die das Wesen der Fassade übrigens nicht berührte. Oder man muß annehmen, daß dem *Anthonj* ein ausschlaggebender Einfluß auf den Gesamtentwurf nicht eingeräumt wurde. Dann folgt, daß entweder der Kurfürst selbst oder *Caspar Fischer* die Idee faßte, den Triglyphenfries unter dem ersten korinthischen Geschoß auf jonische Kapitelle zu setzen. Beide Bestandteile entnahm man *Rivius*' Vitruv. (Vergl. *Haupt* 1904 S. 79.) Jonische Kapitelle mußten also auch die vier unteren Karyatiden erhalten. Den gesamten Ausführungsarbeiten stand *Caspar Fischer* vor, als bauleitender Architekt. Immerhin mag er ein tüchtiger Baumeister gewesen und als solcher von Ottheinrich geschätzt worden sein. Er wirkte mit beim Aufriß der Fassade unter Ergänzung des Roverella durch ein unteres drittes Geschoß und leitete die ganze Ausführung. Dabei leitete er selbständig jedoch nur die bloßen Steinmetzarbeiten, deren Herstellung von *Jakob Heyder* und seinen Gesellen besorgt wurde. Im übrigen mußte er sich auf *Anthonjs* Ratschläge verlassen. Es mag begreiflich sein, daß dem *Anthonj* dieses Verhältnis lästig wurde und daß er eines Tages im Ärger den Bau verließ. Dadurch wurde die Berufung *Colins*, vom Grabmal in

der Heiliggeistkirche weg, notwendig, und zwar plötzlich. Einen andern Bildhauer von Rang hatte man nicht, und dieser war gerade zur Hand. Allein von nun an fehlte jede der italienischen Renaissance kundigeKraft. Wer unter Benutzung der *Flötner*'schen Vorlagen, selbständiger oder nur derjenigen im Vitruv, das Portal geschaffen hat, muß als nicht aufgeklärt betrachtet werden, wenn man nicht eine erhebliche Mitwirkung des *Anthonj* annehmen will.

Die Wahl der Medaillons in den Giebelverdachungen hatte der Kurfürst nach den Vorlagen aus seinem Besitze angeordnet. Nun erübrigt nur noch die Frage, wer die Statuennischen einfügte und die Allegorie erfand. Es liegt nahe, beide Gedanken zusammenzufassen und dem Kurfürsten selbst zuzuweisen, der die Leere der Pfeiler des Roverella wohl empfunden hatte. Indessen mag die Idee der Komposition von einem Berufskünstler, und die ihres allegorischen Stoffs von irgend einer geistvollen Persönlichkeit aus der Umgebung Ottheinrichs herstammen. Dem Kurfürsten Ottheinrich ist aber wohl eher zuzutrauen, daß er in vollberechtigtem Selbstgefühl sich als den Erbauer des Palastes inschriftlich mit seinem ganzen Titel bezeichnete.

Niemand darf diese Darstellung als ein gesichertes Ergebnis betrachten. Wennanders jedoch der Grundsatz einige Berechtigung für sich hat, daß die einfachsten Erklärungen, nämlich diejenigen, welche aus gegebenen Tatsachen einen Sachverhalt auf dem natürlichsten und kürzesten Wege ableiten, die größte Wahrscheinlichkeit für sich haben, dann wird man unsere Darstellung vielleicht einstweilen als zutreffend ansehen dürfen, bis wir durch neue Entdeckungen Genaueres erfahren.

Auf dem vielverschlungenen Wege der Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues erscheint als das grundlegende Hauptverdienst dieser Kunstschöpfung das architektonische System der Fassade. Schon dieses ist nicht das Verdienst eines einzigen Künstlers, da wir seinen Aufbau durch Erweiterung eines gegebenen Vorbildes zu einer dreigeschossigen An-

lage haben entstehen lassen. Fassen wir aber diese, mehr dem Zufall als einer bewußten künstlerischen Tat zu verdankende Leistung zusammen mit derjenigen, die in der Einfügung der Statuennischen liegt, dann dürfen wir doch mindestens von einem genialen Wurfe sprechen, der einem Einzigen gelungen ist, sei er, wer er auch sei. Einen wichtigen Teil der reichen Verzierung des Ganzen, nämlich den Schmuck der Fensterpfosten, mag wiederum ein Zufall hinzugefügt haben, nämlich der Eintritt *Colins*. Allein es wäre sicher falsch, wenn man behaupten wollte, daß diese Bereicherung nicht mindestens schon in der Tendenz, in der persönlichen Gefühlsrichtung, des ersten Urhebers gelegen habe. Und diese grundlegende Gefühlsrichtung war eine ausgesprochen deutsche. Sie ist es, die in erster Linie dem Baukunstwerk einen deutschen Charakter aufgeprägt hat, nicht die Mängel der Ausführung, die nur das Auge des Fachmannes zu entdecken, aber auch dieses kaum als störend zu empfinden pflegt. Die Verzierungslust, die alte germanische Lust an üppig sich ergehender Phantasie, welche wir von der Ornamentik der nordischen Völker her durch diejenige der romanischen und der gotischen Baukunst verfolgen können bis in das schnörkelhafte Rollwerk der späten deutschen Renaissance — hier erscheint sie geläutert zu einer Klarheit, die in ihrer Idee als klassisch bezeichnet werden darf. Diese Läuterung aber war ein Verdienst des humanistischen Geistes, dem die italienische Renaissance den Weg gewiesen hatte, gerade wie jenes erste Verdienst des architektonischen Systems.

Man wird jedoch sagen dürfen, daß diesem Ganzen, so wie es in der Ruine vor uns steht, an Klarheit und mit einem Schlage übersichtlicher Erfaßbarkeit seines Organismus auf italienischem Boden kein gleichartiges gegenübergestellt werden kann. Denn in Betracht kommen hier nicht die grandiosen Schöpfungen der Hochrenaissance und des edleren Barockstils, sondern diejenigen der Frührenaissance, die durch eine ähnliche Zartheit der Fassadengliederung das behutsame Vorgehen erster Versuche verraten. Werke, wie in Oberitalien etwa die Palazzi Bevilacqua oder Pompei alla Vit-

toria in Verona oder die Bibliothek zu Venedig, welche *Jacopo Sansovinos* königliche Meisterschaft errichtete, können da nicht zum Vergleiche herangezogen werden, wohl aber die große Hoffassade des Dogenpalastes und die Fassade der Certosa bei Pavia. Und jenem Werke ist der Ottheinrichsbau an Klarheit seines Organismus überlegen — wenn diese Bezeichnung dort überhaupt angebracht ist —, diesem an Einfachheit. Die köstliche Naivität einer Jugendzeit war es, die hier einen großen Wurf getan hat. Und wenn dabei eine Anlehnung an das ausgebildete florentiner Palastsystem, etwa dasjenige des Palazzo Rucellai, vielleicht unter der Annahme von *Leo Battista Albertis* Urheberschaft, stattgefunden hat, so ist von dem finstern Ernst jener Werke hier nichts mehr zu spüren, er ist überwunden durch das frohe Spiel der Verzierung. Wirklich, der Ottheinrichsbau ist deutsch in seinem Wesen. Wie er nach unserer Darstellung aus dem seiner selbst nicht bewußten Volksgeiste durch das Zusammenwirken der verschiedensten Kräfte hervorgegangen ist, so erscheint er als eine herrliche Blüte des deutschen Geistes selber. Der Ottheinrichsbau könnte so, wie er ist, ganz abgesehen von allen Mängeln der Ausführung, nirgends auf italienischem Boden stehen.

Die Entdeckung der sogenannten Wetzlarer Skizze hat die Einsicht in den klassischen Wert des Organismus der Ottheinrichsfassade glücklicherweise nur gefördert. Die Überzeugung bricht sich immer mehr Bahn, daß solche Zutaten, wie die *Merian*'schen Frontgiebel nicht im Geiste der Fassade gelegen seien. Wurde doch durch diese Entdeckung der klare Beweis geliefert, daß es unmöglich ist, die Giebel mit jenem Organismus in eine irgend erträgliche Verbindung zu bringen. Den beredtesten Ausdruck hat dieser Tatsache bald nach der Veröffentlichung der Skizze Dr. *R. Streiter* in der Münchener Allgemeinen Zeitung gegeben (Beil. No. 229 vom 6. Oktober 1902 und No. 230 S. 45 und 46), während das verbreitetste publizistische Organ für den deutschen Architektenstand, befangen in einseitiger Parteinahme, kein Verständnis für sie gezeigt hat, aber auch eine äußerst geringe Kenntnis all der geschichtlichen Tatsachen, welche außerdem in Frage kommen. Unter den Spezialforschern stehen auf dieser

Seite neben dem Oberbaurat Prof. *Karl Schäfer* in Karlsruhe, dem präsumptiven Restaurator, heute nur noch die Bauräte *J. Koch* und *F. Seitz* in Heidelberg, und diese erkennen die Wetzlarer Skizze nicht als maßgebend an, um, im Widerspruch mit *Schäfer*, an den Zwillingsgiebeln festhalten zu können. Und doch hat Baurat *F. Seitz* einstmals die Merian-Giebel für „monströs" erklärt. Der damalige Großh. Badische Oberbaudirektor Dr. *Josef Durm* dagegen hat in seiner Abhandlung vom Jahre 1884, wie gleichzeitig ich, den ursprünglichen geraden Abschluß des Ottheinrichsbaues wenigstens als wissenschaftliches Ergebnis betrachtet. Und um dieses allein handelt es sich, nicht um die verschiedenen tatsächlichen Gestaltungen, welche das Kunstwerk später erlitten hat. Die persönlichen Interessen und Differenzen, welche im Heidelberger Schloßstreite zutage getreten sind, kümmern uns nicht. Jenes wissenschaftliche Ergebnis aber ist heute gesichert, nicht mehr bloß für die theoretische Gestalt eines ersten Entwurfes, sondern für die tatsächliche eines bestimmten Zeitpunktes während der Erbauung; es ist gesichert nicht mehr bloß durch das ästhetische Gefühl und durch die allgemeinen Tatsachen der Geschichte und Kunstgeschichte, sondern auch durch spezielle kunstgeschichtliche Entdeckungen *A. Haupts* und durch den Nachweis der Spuren des ursprünglichen geraden Abschlusses an der Ruine selbst durch *B. Koßmann*. Auch diese beiden Männer, denen man nach ihrem Beruf und ihrer Lebensstellung Mangel an technischen und stilistischen Kenntnissen unmöglich vorwerfen kann, sind nach eingehenden Studien auf die Seite derjenigen getreten, welche, wie *A. v. Oechelhaeuser*, schon früher die beiden Frontgiebel für dem echten Antlitz des Kunstwerks fremd erklärt hatten. Auch *v. Bezold* (a. a. O. S. 101) ist der Ansicht, daß der klassische Eindruck der Fassade durch das Fehlen der beiden Giebel wesentlich bedingt sei. Denn so, wie es heute vor uns steht, erscheint das Werk als ein einheitliches Ganzes und, obgleich so viele und verschiedenartige Hände bei seiner Entstehung mitgewirkt haben, wie ein gewachsener Organismus. Darüber, an den Frontgiebeln, würde das Chaos beginnen; das Chaos des Unverstands. Die Kunstwerke, vor allem diejenigen der Architektur, sind es, die dem Geist einer Zeit mit

unentrinnbarer Treffsicherheit ein monumentales Bildnis errichten. So geben sie nicht nur den großen Anschauungsunterricht der Kulturgeschichte, sondern bilden sie zugleich auch einen Spiegel der Selbsterkenntnis und eine Lehre für das lebende Geschlecht. Es ist nun kein Zweifel daran möglich, daß der deutschen Baukunst die Richtung auf das Organische in den letzten drei Jahrzehnten mehr und mehr abhanden gekommen ist infolge einer gesteigerten Teilnahme der Allgemeinheit an malerischen und unregelmäßigen Leistungen. Dennoch weiß ich keinen Begriff, dessen möglichst klare Erfassung, heute wie in früheren Zeiten, dem deutschen Volke so sehr not täte, wie derjenige des Organismus. Daß dieser Begriff in der Fassade des Ottheinrichsbaues damals eine so deutliche Verkörperung finden konnte, war eine Frucht der humanistischen Kultur des deutschen Geistes.

Das Studium der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes, wie des Ottheinrichsbaues, bestätigt die Tatsache, daß das Naturgesesetz der Vererbung und Anpassung ebenso in der Ideenwelt des Menschen wirkt, wie in der körperlichen Welt aller Lebewesen. Die „antikische Weise“, d. h. der in der römischen Antike vollkommen ausgereifte idealistische Stil der Architektur, wird in Italien nach tausendjährigem Schlummer zu fast unverändertem neuem Leben erweckt. Dieser Stil wird dann über die Alpen gebracht in der naiven Absicht, ihn völlig wesensgleich auf deutschen Boden zu verpflanzen. Allein die natürliche Beschaffenheit des deutschen Bodens und die schon bestehende Eigenart des auf ihm lebenden Volkes lassen eine solche Übernahme nicht zu. Diese Kräfte machen sich vielmehr in unbewußter Tätigkeit an eine Umwandlung des eingewanderten, des „ererbten“ Stiles und ruhen nicht, ehe die vollkommene „Anpassung“ desselben an die deutsche Landschaft und an die deutsche Volksseele erreicht ist. Wir erblickten eines der vollendetsten Ergebnisse dieser Anpassung im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, während das der Allgemeinheit trotz seines antikischen Charakters heute verständlichere und volkstümlichere unstreitig der Ottheinrichsbau ist.

Gegenüber dem hohen Wert seiner wissenschaftlichen Untersuchung tritt die Frage nach dem ferneren Schicksal des Ottheinrichsbaues in die zweite Linie zurück. Allein rechtfertigt es die volle Erkenntnis und Anerkennung jenes Gesetzes der Anpassung, daß wir den ersten rohen Versuch einer Bewältigung des gotischen Frontgiebels durch die Formen des Renaissancestils wie ein nationales Meisterwerk begrüßen? Daß wir schon deshalb, weil er nationales Wesen ausdrückt, aber doch nur eine Seite und eine von vielen Entwicklungsstufen dieses Wesens, ihn höher schätzen, als die Idealgestalt der Ruine? Rechtfertigt sie es, daß wir dieser Idealgestalt selbst Gewalt antun? Denn das und nichts anderes würde es bedeuten, wenn wir ein völlig heterogenes und an sich unterwertiges Gebilde über der grandiosen Fassade errichten würden, welche uns die Ruine vor Augen stellt.

Anhang.

Der Vertrag *Ottheinrichs* mit *Alexander Colin* vom 7. März 1558 (nach der Abschrift v. J. 1604).

Zu wissen kundt und offenbar sey aller menniglichen, daß uf Montag nach dem Sontage reminiscere den 7ten Tag des Monats Martij dieses 58ten Jars. Auß Bevelch des Durchleuchtigsten hochgebornen Fürstens und Herrn, Herrn Ott Henrichen Pfaltzgraven bey Rhein, des heyligen Römischen Reichs Ertztruchses und Churfürst, Hertzog in Niedern und Obern Beyern xc., hat der Ehrnuest unnd wolachtbar der Churfl. Pfaltz Pfeningmeister Sebastian Sattelmeyer, in Beysein der Ersomen Churf. Pfaltz beide Baumeister Caspar Fischer, Jacob Heyder, sambt Meister Hanns Besser Hofmaler, unnd mein Velten Schellhorns Bauschreibers, haben verdingt dem erbarn Alexander Colins von der Stadt Mechel Bildthawer, alles gehawen Steinwerks, so zu diesem newen Hofbaw vollent gehörig, zu hawen, doch alles in seinem selbs eigenen Costen und Läger, vermög und inhalten daruber außgestrichener ufgerichter Visirung, und die Visirunge über ein iede doppelte oder zweyfache Thür, auch derselbigen einzigen Thüren, dero Seulen oder Pfeiler, großen Leowen, Camminen und anderst. Wie dann solche alle Visirunge mitbringen, und underschiedlichen hienach volgt.

Erstlichen.

Item soll gemelter Alexander Bildthawer zum fürderlichsten unnd zum eheisten die fünff Stück, nemlich die vier Seulen oder Pfeiler im großen Saal unnd der Stuben, sambt das Wapen ob der Einfarth des Thors hawen unnd verfertigen lassen, damit man werben kann und die Notturfft erfordert.

Item die zwey größer Bilder in beiden Gestellen, und dann die sechs Bilder ob den Gestellen, iedes von fünff Schuhen gehawen werden solle.

Item Alexander Bildthawer solle auch funff großer Leowen hawen unnd fertigen, vermög Anzeig und Visirunge.

Item sechs mühesamen Thürgestell, so inwendig in den Baw kommen, alles vermög einer jeder Visirung, so darüber ufgericht.

Item sieben mittelmeßige Thürgestell, alles vermög unnd inhalter daruber gestelter Visirung.

Item das Thürgestell, so Anthonj Bildthawer angefangen hat, soll gemelter Alexander vollendt außmachen.

Item die zwey Camin, eins in meines Gnedigsten Herrn Cammer, das ander im großen Saale.

Solches gehawen Steinwerk, sambt aller Bilder groß und klein, sambt verzeichneter Thürgestellen, soll obgemelter Alexander Colins von Mechel Bildthawer, alles in seinem selbst eigenen Costen, sambt Läger und andere Zugehörunge, nichts ausgenommen, hawen, verfertigen und machen. Und obgemelter Meister Alexander Bildthawer hat auch versprochen, bey seinen handtgegebenen Trewen unnd Glauben, von solchem Werck nit ab oder davon zu stehen, sonder Churfl. Gn. zu fürdern, es sei dann alles gehawen, vollendet und außgemacht. Es soll auch Alexander Bildthawer solches alles, wie anzeigt und hieran geschrieben, auch darüber ufgerichter Visirung hawen unnd verfertigen, auch selbst persönlich hawen und hawen lassen. Daran gar unnd gantz in kein Wege, wie das Namen haben möchte, und an allen Orten alles gehawen Steinwercks kein Mangel erscheine, oder Alexander clagbar erfunden werden, auch in kein Wege nit hindern, noch solches gehindert werde, fürnemmen, und wie solches geschehe, soll Churfl. Gn. Macht haben, an ihme die Verseumung zu erholen.

Und von solcher seiner Arbeit soll ihme mein G.ster Churfürst und Herr zu Lohn geben lassen, doch alles in seinem Selbstcosten, und seine Diener auch selbs belohnen, nemlich Eindausent Einhundert unnd viertzig Gulden, den Gulden zu 26 Alb. Landtswehrung gezehlet, unnd alles wie obstehet, getreulich gehaltten werden solle. Deß in Urkundt seindt dieser Kerffzettel

zwen gleichlautende von einer Handt geschrieben, Kerffrecht und weiß außeinander geschnitten, alles hab Churfl. Gn. und Bildhawer damit zu besagen, den mein G.ster Churfürst und Herr den einen unnd den andern obgemelter Bildthawer. Geben und geschehen, wie oben das Datum Anno Lviij.

Nota. An seinem vorigen Geding sein noch viertzehen Bilder vermög Visirung zu hawen. Soll er dickgemelter Alexander ietz inn seinem Costen hawen und vor iedes Bildt xxviij fl. Daneben xiiij Fenster-Posten vor iedes v fl. zu hawen, Ihme dißmals auch eingeleibt, solches zu befürdern.

Alexander Colins.

Copia

Verding der Bilder über
Ott Henrichs Baw zu Hof.

Berichtigung. Seite 5 Zeile 19 von oben lies „Vertragsurschrift" statt „Vertragsabschrift".

C. F. WINTER'SCHE BUCHDRUCKEREI.


Princeton University Library
32101 067659381

